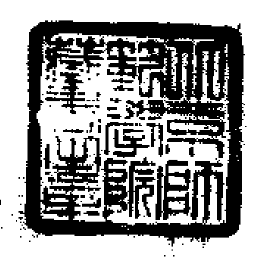
侯宝林和他的相声艺术

黑龙江人民出版社

侯宝林和他的相声艺术

薛宝琨 著





黑龙江人民出版社
1983年·哈尔滨

责任编辑：王 润 生
封面设计：江 成

侯宝林和他的相声艺术

薛 宝 琨 著

黑 龙 江 人 民 出 版 社 出 版
（哈尔滨市道里森林街 42 号）
黑龙江新华印刷厂附属厂印刷 黑龙江省新华书店发行
开本 787×1092 毫米 1/32 · 印张 5 10/16 · 插页 5 · 字数 114,000
1983 年 2 月第 1 版 1983 年 2 月第 1 次印刷
印数 1—8,300

统一书号：8093·852 定价：0.70元



薛宝琨在写作

1981年

目　　录

一 总　说

（一）从一篇评论说起

侯宝林，这是我国人民极为熟悉的人物。人们一提起侯宝林，就洋溢着激动和欣喜的感情，从嘴角到内心都抑制不住快乐的情绪。是的，侯宝林给我们带来了笑声，他的相声由解放前被人们瞧不起的“玩艺儿”，现在变成了家喻户晓、广大群众喜闻乐见的“艺术”，这其间经历了极其艰难、曲折的过程。对于他成长的道路，他成功的秘密，他在解放前后的生活，以及他的艺术风格和艺术特长……人们都是关心感兴趣的。但是，这些年来，由于这样或那样的原因，评论或介绍他的文章有如凤毛麟角，为数不多。而且，有的也只是只言片语、随意即兴式的，这当然不能满足国内外广大读

者和研究者的要求，也是当前相声研究工作中的一点缺憾。

打倒“四人帮”不久，在一家向国外朋友介绍中国文学的刊物上，发现了一篇引人注目的标题——《论侯宝林》。耐人寻味的是：作者并不是熟悉相声和侯宝林的中国曲艺工作者，而是一位美国朋友——年轻的培瑞·林克教授。这位先生来华只有一年，主要兴趣在中国现代文学上。据说他曾在哈佛大学及哈佛研究院研究过中国历史、哲学和文学。此人兴趣广泛、精通汉语，在美国曾对相声的历史、语言、流派、表演艺术和创作理论等，进行过某些探索。他的一篇长达五十多页的论文《妖怪与神灯》，专门论述了我国相声自建国以来的演变和改革，对相声在发展道路上的几次风波也多有描写，曾在美国国内发表，引起了学者们的广泛兴趣。

这里，我们自然不会对这篇论文说长道短，我们还自信中国人对侯宝林的了解不会比这位美国朋友更少。但是，这位年轻朋友的眼力我们是佩服的。他能够在众星灿烂的中国相声队伍里，敏锐地发现：“在演员中，也许是在所有人中，最重要的人物是眼界宽广的相声大师侯宝林”。他对这位大师的推崇，大概还不仅是了解到侯宝林在人民群众中的实际威望，也不仅由于他个人在艺术欣赏中的偏爱，象他在文章中说的，折服于这位大师“面部表情的摹拟妙不可言，声音的摹拟更令人绝倒”。或者，象别人介绍他〔注〕时所描写的：“他最爱听的段子，怕要属侯宝林的《戏剧与方言》、《戏剧杂谈》”。对于它们，他已经烂熟于心，“以至于从头到尾

〔注〕 耿二岭：《美国教授和中国相声》（《天津演唱》1980 年第 6 期）

都能背着说下来”。他对侯宝林的崇拜，是基于他对中国相声的历史多少做了一些调查，是把侯宝林当作一种民间喜剧艺术形式的代表人物，一位承上启下、继往开来的关键性人物，联系相声从旧到新的伟大转变，来估价这位大师历史功绩的。他说："相声的发展和其形式的革新，当然不能归功于一个人。很多人做出了贡献。很多的革新也常常不是人们故意规划的。侯宝林的杰出贡献不在于他设计了所有的改革方案，而在于稍加改变之后，通过他卓越的表演，使各方面都随之有了变化。他树立起一个'相声应该是什么'和'可能成为什么'的范例。"他这番话的潜在含义大概是说：相声到了侯宝林这一代，才通过这位大师，或以这位大师为代表，由"鄙俗"、"简陋"的民间"玩艺儿"，发展成熟为"一种重要的艺术形式"。他的这种估价，有纵的历史考察，也有横的对照比较。据说培瑞·林克本人，就曾对美国当前风行的"滑稽表演"和中国的相声做过有趣的比较，得出的结论是："滑稽"趣味低级，而"相声"则比较"高雅"。他所推崇的侯宝林，正是这样一种"高雅"的典范。用他的话说："侯宝林发现并带头提倡一种'含蓄'的相声艺术——宁失之文雅，勿失之粗鲁……"

好了，我们已经违背初衷对林培瑞（培瑞·林克先生的中国名字）的论文"说长道短"了，还是让我们继续叙述下去吧。据说，林培瑞的作法并不是孤立、偶然的。一些资料告诉我们，在国外关于"中国学"的研究大体表现为三种倾向：一个就分期来看，研究时限以现代和当代为主；一个就分类来看，研究对象以民间文艺和所谓"俗文学"为主；一

个就研究方法来看，绝大多数是结合理论、创作和实践（指表演技能）三个方面齐头并进。传闻在北美各国之间有一个专门学术性组织："中国俗曲演唱文学研究会"（CHINOPERL，即：Chinese Oral and Performing Literature），研究对象之一就是我们现代称为"曲艺"的中国说唱文学。世界闻名的语言学家赵元任先生，便是这个组织的积极倡导者。支持它的学者，还有谢迪克博士（Dr Harold Shadick），他曾在抗日战争前的燕京大学讲授过英国文学，翻译过《老残游记》，对其中的主人公黑妞和白妞的鼓书技艺，有着特殊的感情。另一位是美国加州大学东方语言系汉语及比较文学教授白之（Cyril Birth），几年前他到中国来，曾和北京曲艺界朋友专门座谈，提出了保存曲艺文献、培养曲艺演员和推广曲艺艺术等很可贵的意见。此外，参加这个组织的学者，还有研究单弦的美国哈佛大学教授赵如兰，她是赵元任先生的女儿、林培瑞的启蒙老师；研究快板的维多利亚大学的王健（Jan Walls）；研究西河大鼓的英国哥伦比亚大学的施吉瑞（Jerry Schmidt）；他的妻子崔淑英——加拿大约克大学教授，曾经访问过相声大师侯宝林，写了题为《侯宝林和他的相声》的论文。至于欧洲的情况，更是不胜枚举，仅以法国为例，研究相声的就有巴黎第七大学教授雷先克（Nicolas Lyssenko）、杜秀兰（Mauricette Raoul—Dural），还有巴黎第三大学班伯纳（Jacques Pimpaneau）等。近几年来，欧美各国纷纷派留学生来华研究中国文学，其中不少人专攻曲艺，特别是相声。而侯宝林自然是他们首先注目的一个。

好了，我们的目的并不是摊列外国学术研究情报，我们也并不以为国外的作法尽都符合中国国情，我们旨在说明中国的文学研究领域，有那么一点小小的片面性，即重视古典文学，轻视现代、当代文学；重视作家文学，轻视民间通俗文学；重视理论、轻视实践的倾向。这种倾向来自于长时间形成的封建正统观念。难道不是吗？话剧和电影在中国只有几十年的历史，然而却有不少人在这方面致力，把它们列为大学文学系的课程（这当然是必要的）。可是蕴有上千年历史的曲艺——说唱文学，却很少有人过问，至今也还没有一部哪怕是极为粗略的曲艺史或曲种史！至于把它们摆进大学的讲堂，则只是近几年来的事，也只在有数的几个学校里试行。这当然是极不公平的。须知，没有说唱文学的哺育，中国的戏曲、小说则难以产生。没有“说话”艺术中的“讲史”，哪来的长篇章回体小说？没有话本，又何以出现短篇白话小说？而所谓的叙事诗，在中国的作家文学里是很少找见的，特别是唐宋以后，它沿着说唱表演的道路，把文学和艺术结合起来，以广大群众喜闻乐见的形式，在变文、诸宫调、鼓曲里蓬蓬勃勃地发展成熟起来。至于中国的戏曲，它所以形成现在的载歌载舞、虚拟写意的艺术体系，也无不和说唱文学的影响有密切关系。尤其是中国戏曲的喜剧风格，更是导源于孕育相声形成的俳优、参军戏、滑稽戏……。当然，这应该是另外的论题，三言两语难以申述我们的观点。我们旨在表明无论从历史和现状分析，当前文学研究领域对于曲艺的态度，都是极不公平的。

现状如何呢？仅以相声为例，这种形式已经遍及大江南

北、深入工厂农村，成为广大人民群众十分喜闻乐见的一种具有喜剧风格的艺术形式。喜剧是阶级压迫的产物，是民族性格的象征。在这里，我们往往可以看到人民是怎样面对生活，以他们特有的机智和胆略抒发他们自己的感情。他们用笑的武器鞭挞敌人、驱散乌云，评价时政、安抚并医治受伤害的灵魂，松动着长期封建统治而形成的将要板结了的生活土壤。全国解放以后，相声几乎成为文学形式中惟一以讽刺和笑为武器的特殊品种。它出色地完成了党所交给自己的各项战斗任务，维系了党和人民群众间的天然联系，丰富了人民群众的精神生活，给人民以欢乐和休息。别的不消说，试回忆一下打倒"四人帮"以后的相声吧！是它一马当先，有如波涛汹涌的江水，迅猛地冲破了黑暗的闸门，把人们那遏制已久、蓄得很深的对"四人帮"的仇恨之情，迸发、倾泻出来。在笑声中有仇恨，在喜泪里有悲泪，在痛苦的回忆中有胜利的信心，在热情的宣泄里有冷静的思考。也许外国朋友正是以相声为一面窗子，企望从这里窥测中国的民风、国情吧！而他们首先窥到的，就是我们将要论述的侯宝林。

在中国，大概没有人不知道侯宝林吧！他已经成为笑的化身，机智和勇敢的象征，人民群众的亲密朋友。维吾尔族人说他是"各族人民的阿凡提"，蒙古族同胞则说他是"活着的巴拉根仓"，而老百姓则唇不离齿，把侯宝林当作他们生活里的中心话题：有什么滑稽可笑的事情吗？——"这真象侯宝林说的相声"；有什么悖理不公的事情吗？——"这应该找侯宝林编段相声"；有什么开心、荒唐的趣闻吗？——"这赶上侯宝林说相声了"……。侯宝林的形象在群众

中美化着，也在改铸着，已经远远超过了他的实际存在，几乎成为神话传奇式的人物了。

是的，侯宝林的魅力随着生活的脚步与日俱增："反右"中，有人传说他是特大的"右派"——用现在的话说，当然是错划了的；"大跃进"中，有人传说他如何用相声的语言，戳破了"亩产万斤"的谎言；而在"史无前例"的十年浩劫里，他的故事则几乎可以编成一本"人物传说"，其中心情节，是他被"批斗"时的种种怪诞情景：比如，传说在批判会上，有人让他交待"罪行"，而他又无罪可认。批判者无理指出：只有交待，才有出路；交待"罪行"越大，说明"态度"越好。于是，他就把发动第二次世界大战、朝鲜战争，甚至邢台地震的"罪名"，戴在了自己头上；有地方还盛传着他身着长衫、自制高帽、口称"黑帮"、不打自倒的故事。他的高帽是魔术般的能伸缩，以致使批判他的"严肃"大会哄堂而笑，无法进行……。他的传说不胫而走飞向国外，直至去年出访日本时，日中友好的知名人士、日本著名歌唱家小笠原美都子先生都信以为真。竟在欢迎侯宝林大师的盛会上，眼含泪水伤心地复述着上面那样一些情节，深表对这位大师的同情和尊敬。其实，这些传说只是曲折地反映了人民群众的爱憎，以及对多年来极不正常的政治生活的评价。在人们眼里，似乎只有侯宝林这样大智大睿的人物，才敢于以他特有的表达感情的方式，揶揄、奚落种种变态悖理的生活。而在任何惊涛骇浪中，他总是站在人民一边，保护群众也不使自己受伤。他的传说是他真实性格的扩大。在实际生活里，他也是最有"人缘"的人。培瑞·林克说："六

十三岁的侯宝林，是中国最受敬重的知名人士之一。上街的时候，他需要戴上帽子和黑眼镜，以免让人们认出来弄到交通阻塞”——是的，这位美国朋友的描绘一点儿也不夸张，何止是阻塞交通！在任何一个角落他都有磁铁般的吸力，他看戏，总是要在黑灯以后才进剧场，以免影响秩序。尽管如此，中间休息时，也要被人们认出来，引起一片掌声，竟至使舞台上的演员误会，以为观众在催促他们提前开场……。传说中的侯宝林和现实中的侯宝林既统一又矛盾，稍有一点儿误会的是，他不只具有乐观、开朗、幽默、风趣的性格，同时还是一个极其严肃、甚至还很固执的人。他的固执有时近于愚迂，几头牛也拉不回来，有时还会发脾气。但这里我们不是写他的评传，而只以他在人民群众中的地位，作为论述他艺术成就的出发点之一。

侯宝林不是作为孤立的个人而被载入艺术史册的，他是作为民间喜剧形式的代表人物，而被中国和世界人民瞩目的。平庸的人抽掉了他身后的种种形象，只看到他个人天分，而看不到他赖以存在的土壤，于是他就变成了一个不可知的“天才”；短见的人把他和他身后的一切对立起来，只瞧得起他自己而看不上相声本身，在他们眼里似乎侯宝林还可以，只是相声没什么，这样，他们也就实际上贬低了他个人的存在；而狭隘的艺人，则只看到相声本身，只以鄙俗的技艺眼光说长论短，只评价“说学逗唱”，不懂得宏观世界，于是，他们又觉得把侯宝林“捧”得太高了。他们并没意识到在对侯宝林的恰当评价中，也同时给自己带来了应有的荣誉。

正是在这个出发点上，我们来论述侯宝林。他是作为卓特的中国民族的喜剧形式——相声的代表，而步入世界喜剧艺术之林的；相声给了他艺术青春，他又使相声重获生命——他是承上启下、继往开来的关键人物；他既是人民的代表，又是党的光荣战士——历史的传统和现实的重任，在他身上得到了和谐的统一。

侯宝林，就在这样一个时间和空间的座标上，我们的论述，也应该从这里开始。

（二）侯宝林和卓别林

这也许是一个耸人听闻又异想天开的题目——侯宝林怎能与卓别林相媲美呢？卓别林属于全世界，而侯宝林则主要属于中国；卓别林把喜剧电影推向了艺术高峰，而侯宝林则只是因袭了传统的民间形式；卓别林为我们描绘了一整幅资本主义社会的生活画卷，而侯宝林连同他整理改编的传统节目在内，也只有几十个段子；卓别林塑造了一个典型——一个手里拿着手杖，脚上穿着过于肥大的短靴，走起路来象鸭子一样的小矮个儿——“夏尔洛”形象，而侯宝林给我们印象更深的仅是他自己，用他的话说：“一个长得很丑的相声演员”……。

这样一说，卓别林似乎是与侯宝林无可比拟的了。然而，且慢。侯宝林也有使卓别林足以“难堪”的地方，

尽人皆知，卓别林这位喜剧大师是那样钟情于形体动作，即使在有声电影出现以后，他也还是极其固执地轻视人类的天赋——语言，这个伟大而神秘的武器。只此一端，聪明绝顶的喜剧大师，难道不有些失于片面吗？可以揣度，由于讨厌语言，不知使这位大师失去了多少生活和形象！而侯宝林谁都承认他的天才模仿力，他的艺术历来叫做“表演相声”，从不称为“说相声”。他抑制地、有选择地使用形体动作，主要发挥人类天赋——语言的魅力，从而使他的喜剧成为“语言的艺术”。从“形体语言”到“思辨语言”，在发展阶段上这后者就不知比前者先进多少！这一点，卓别林能比吗？

再有，卓别林的天才之一就是敏捷、神速。他的每一部电影都几乎没有成形的文字底稿，多半是边拍摄边拟定，往往一部电影从构思到拍成出片，只需要一百多天。这的确是当时电影界的奇迹。但是，再敏捷和神速的生产，对于这一现代化的形式来说，也需要动用许多物质和生产条件。而侯宝林的相声则简便到无可再简的程度，他只要一个伙伴，在一边聊天似的对话中，就能极其轻巧、出色地完成自己的艺术使命。请问，这一点卓别林能比吗？……

如此说来，侯宝林又有了转败为胜的希望。然而，还请“且慢”。须知，当我们洋洋自得，在寻找侯宝林“优势”的同时，我们已经自觉不自觉地脱离了两个艺术家生活的时代、国度，特别是所使用艺术形式的特点，而采取了简单化的类比方法。这样，必将子矛我盾，相互揭短，各执一端，彼此攻讦，使我们的比较无限循环地进行下去，最后导致两

败俱伤的结果。

其实，我们的本意并不想中伤这两位艺术家中的任何一位，我们只企图从横的比较中，估量一下我们这位相声大师在世界喜剧艺术中所应占据的地位。我们本应在其它民族相类似的民间艺术中选取对手。但是，遗憾得很，在所见不多的几种外国艺术形式中，几乎没有一种形式可以与我们的相声相抗衡。据说，在欧美各国也有类似相声的“别扭的对话”（cross talk）和“幽默的对话”（comic dia dialoque loque），往往在电视、广播中演出，抨击时政、反映民情，以短小精悍和滑稽取笑见长。美国的“滑稽表演”，是目前最受美国电视观众欢迎的节目，和相声的形式大体相似：一般也是两个人，一个“滑稽”，一个“正经”，很象相声的“逗哏”和“捧哏”。也不做什么戏剧化的化妆，但内容没有一定故事性，笑话缺少内在的联系，趣味比较低级，难以塑造相声那样的人物形象。日本也有“漫才”，流行于大阪、东京一带，形式更接近中国的相声。一般由两个人表演，逗哏的叫“太夫”（现在叫“深入”）是主角；捧哏的叫“才藏”（现在叫“呆痴”）是配角。表演的成分很重，动作幅度夸张，语言节奏急促，主要是靠舌剑唇枪式的对话，不甚强调故事的曲折性和完整性。即兴式的评论，跳进跳出地抖搂包袱，东拉西扯地联系周围的事物，及时迅速地反映社会风潮和时事琐事，是现代“漫才”的主要特点。其讽刺锋芒，从政府首相到下层市民无所不及。诸如对现行政府的各项政策，对文学作品的拙劣情节、流行歌曲中的蹩脚语言，以及追求西欧生活方式，如染蓝头发、戴假乳罩等社会风气，都有淋漓

尽致地嘲讽。但"漫才"这一形式，在日本民族艺术中的地位不高，类似解放前中国相声的情况，虽然有很多优秀演员很受群众欢迎，但由于趣味低级，笑料庸俗，滑稽多于幽默的成分，因此，直到如今也不被文学界和知识界注目。

这样一说，我们就明白了侯宝林的难能可贵之处。中国的相声，正是在他这一代由"下三烂"变为真正艺术的，或者说，相声之所以有今天这样的地位，是和中国共产党的领导，和侯宝林的辛勤耕耘、大胆开拓密不可分；也可以说，党使相声赋予了新的生命，而侯宝林正是这生命中最为活跃和富有生命力的细胞。于是在姐妹艺术中，他使其他国家类似的形式相形见绌，而在自己的民族艺术中，他是出类拔萃站在顶端的佼佼者。可以这样认为：并不是我们有意拿侯宝林的相声和卓别林的电影类比，而是只有卓别林这样卓越的人物，才堪与中国的相声大师相匹敌。

其实，艺术形式只有长短之别，并无高低之分。只有对待艺术的低级态度，没有低级的艺术形式。艺术家只有在他所处时代、民族、阶级的环境里，充分使用和发挥他所掌握的艺术形式。艺术家所站的高度，不在于他比别人创造了多少生动、丰富的形象，而在于他在某一种艺术领域，或这个领域的某一方面，开创了一个新的局面，或者在发掘生活的美，反映生活的深度与广度上，或者在艺术创作的形式和手段上，做出了极其卓越的，甚至是不可企及的发现和创造。因此，卓别林的天才，并不能取代、淹没，甚至削弱侯宝林的功绩。他们都是在自己形式的土壤上，八仙过海、各显神通。

卓别林属于全世界，是因为他采取了能够跨越空间的电影形式，而侯宝林的相声，则受到语言交流的障碍，这不能归咎于个人，正象不可过多指责卓别林非要使用语言一样。我想，大概不会有人怀疑把相声大师那些脍炙人口的作品译成"世界语"，而不使世界人民笑倒的。至于作品的多少，并不是艺术水平的惟一标志。卓别林虽然拍了近百部电影，但是作为艺术珍品留下来的，也只是有数的几部。正象侯宝林上演过数百段相声，但是作为"撒手锏"的也只有十来个一样。用侯宝林的话说："艺术是维生素，并不是斤饼斤面。"

说到"夏尔洛"形象，这当然是感人至深的，但他是卓别林生活土壤的产物，是西方马戏、魔术、喜剧小丑的变形和发展，符合于西方民族的艺术欣赏习惯。而相声演员——第三人称的叙述者形象，则是千百年来说唱文学的形式特点，他更生动、自由，不仅可以塑造多种人物，还可以作为观众的代言人，明确地表达自己的态度，进进出出以多种方法代观众抒情。往往同时塑造了剧中人和叙述者两种风格迥异的人物形象。正是在这一点上，卓别林和侯宝林给人留下的印象不同：前者是一个作品中的人物，后者则是演员自己。

尽管如此，两位大师的共同点还是很多的，剖析他们，对理解两位大师或许比简单化的类比更为有益。

首先，他们的童年都是悲惨和不幸的。一天一顿的"救济汤"哺育了小却利，而小小的粥盆则成了侯宝林童年的伴侣；他们两个，一个在英吉利的贫民窟里挣扎，一个在中国北京的小市民"底层"呻吟。小却利自幼丧父，

又有好几个弟兄；侯宝林孤身一人，甚至不知道自己的生身父母。他们都过早地挑起了生活的担子：一个还不到六岁就登台演唱，一个也只有十二岁便学唱京戏。贫困不但没压倒他们，反而铸就了相同的乐观性格。杂剧团的小丑经历，训练了卓别林的滑稽形体；相声的“撂地”生涯，培养了侯宝林的伶俐口齿。而他们的幽默性格，则来自人民群众的哺育。有谁想研究幽默这一神奇的天赋吗？在孔孟之道曾经盛行过的中国，它一般不属于上层，不属于“权势”和“君子”，不属于“经院派”理论家们的研究范围，而只属于下层，属于平民和无产者，属于那些看起来呆头呆脑，实际上却大智大睿的劳动人民。幽默是一种“润滑剂”——畅行无阻，无忧无虑的优裕生活产生不了思想和性格上的“反弹力”。而只有压迫才能产生斗争，才能激起反抗。幽默正是突破窒息的武器，它象一面小窗把清新的空气引进来，从而调整生活的杠杆。因此，幽默是力量和智慧的象征。它所以被称为“润滑剂”，是因为在幽默中人们得以抒发对现实的不满，得以表达对生活的信心。它肯定那些应该有的生活，否定那些“陈旧的历史形式”。它在现实中扎根，在理想中结果，让人们在笑声中思考、前进。

试分析两位大师的爱憎感情吧，他们都把愤怒的烈火烧向他们周围的黑暗，一个直指横行一时的资本主义社会，一个鞭挞将要腐烂了的半封建半殖民地社会的尸体。《大独裁者》和《关公战秦琼》，对反动派代表人物的揭露同样是淋漓尽致、毫不妥协的。而《改行》对“天之骄子”的嘲讽，和《摩登时代》对资本万能的解剖，同样是深刻细致的。两位大师都有

一颗灼热、善良的心，都和劳动人民站在一起。《舞台生涯》对艺术家和小人物的同情，同《改行》所蕴藉的内涵何其相似乃耳！死在舞台上的卡伐罗，和被迫改行的中国艺术家们，都是对那个不合理的社会制度的有力控诉。这其中也饱含着两位大师对自己亲身经历的慨叹。喜剧是对悲剧的讽喻，严肃的艺术观和深厚的生活土壤，使他们绝不在肤浅的笑声面前止步，而是努力触及生活的底蕴，挖掘喜剧同悲剧的交叉点，因此，他们的艺术风格总是喜剧的形式、悲剧的内容，在笑声中夹带着哭泪。而对劳动人民自己身上的缺点，他们都给以善意的、热情的，同时也是严肃的规劝。由于社会和时代的关系，侯宝林得天独厚地取得了党的领导，以及社会主义制度的哺育。因此，他懂得更多、看得更准，在他解放后经历的三十年里，用讽刺作为武器，为我们塑造了更多的小人物，同时也取得了更多的“内部讽刺”的经验。

但侯宝林对卓别林始终是虔诚崇拜的，他欣赏他的艺术构思，赞叹他惊人的联想能力，折服于他从生活出发振起的想象翅膀，在他的荒唐情节里，有生活的逻辑、性格的依据，在细节里蕴藏着丰富的生活阅历和敏锐的喜剧家眼睛。“他是我的老师，”侯宝林总是这样说，“他也教会了我说相声！”是的，卓别林为侯宝林树立了榜样，这就是：善良、正直的灵魂，勇敢、机智的品质，深刻、敏锐的眼睛，和一生为喜剧事业的献身精神……

（三）卓特的民族形式

“我个人并不高明，我们的民族文化高明，我们的相声有它五千年的文化做后盾。”侯宝林经常这样说。

是的，我们的民族不会象欧美某些国家那样，几十个人挤在一辆小汽车里寻求窒息和拥挤的乐趣；也不会几个人躺在布满铁钉的雪爬犁上，进行寒冷和痛苦的竞赛；更不会在酗酒、吸烟的竞技中，争当空虚和变态的冠军。我们的民族是文明的，尽管相声成熟得很晚，而且曾经“鄙俗”、“低级”过，但它是我们民族文化的产物，在我们民族文化的影响、锻铸下形成、发展。

相声演员常常说：“说、学、逗、唱，是相声的四项技艺。”其实，它们也是相声形成的四种因素。这也说明它不是从单一的胚体中萌发、成长，而是吸收了多种艺术营养逐渐汇集而成的。“说”，主要指相声的表现方式；“逗”，主要指相声的喜剧风格；“学”和“唱”，则是相声一般的艺术手段。“说”、“逗”，当然是主导因素，而且是互为里表的。“说”表明相声是一种“以词叙事”的说唱体，而不是象戏剧那样，是一种“以身代言”的表演体。这种“第三人称”的叙述方式，容易密切演员和观众之间的艺术交流关系，是由民间的讲故事、说笑话发展而来的。据说在先秦，就有“瞽者”说书。至唐宋，则有“俗讲”、“说话”等艺术形式出现。那是一种“谈古论

今，如水之流”的语言艺术。在两宋的各种文献中，有着详细的记载。它曾经以丰富的社会生活、曲折的故事情节、诙谐的艺术语言、朴实的表演风格，吸引了广大市民观众，影响并催发着各种民族艺术形式的形成、发展。它所描绘的生活画面，极其广阔、生动：历史演义的铺陈、市俗生活的披露，无论是“胭粉”、“灵怪”、“神仙”、“妖术”、“朴刀”、“杆棒”，以及生活中的每一细水微澜，都在“说话”艺术中有着淋漓尽致的描绘。其中“说诨经”和“说诨话”，就是以诙谐的语言和喜剧的格调，描绘世俗生活中种种趣闻、轶事，包括对它们的评论、抒情。由于资料的缺乏，我们还很难对当时“说诨话”的情况具体追溯。但在以后的说书艺术中，可以看出这种讲述喜剧故事的形式，仍以作者对生活的执着态度，对社会的敏锐观察和精辟剖析为其突出特点。它们不仅讲究情节的喜剧性、语言的幽默感，而且使用了诗、词、歌、赋等种种文体，诸如诗谜、酒令、拆白道字、顶针续麻，以及各种语言文字游戏的手段，往往穿插其中。而所有这一切，都被以后的相声艺术所吸收。了解了这一点，我们就明白了侯宝林为什么在他自己形式的顶峰，能够那么广泛、细致地注目于生活的每一角落，为什么能在一些表面的生活现象中捕获喜剧的诗意。他那快而不乱、慢而不断的语言节奏，他所追求的清、甜、脆、美的语言乐感，他那潇洒、自如、朴实、亲切的舞台风度，善于模拟又很写意的表演方法，以及他艺术特色中的每一细胞，都无不发端于我们民族艺术传统的哺育，都无不是对我们民族艺术的继承和发展。中国的相声没有采取外国的小丑形式，没有在外部特征、形体动作

和衣着装饰上致力，没有靠自己的丑态和滑稽取媚或奉迎观众，这原因就在于它一开始就没有采取“角色”的形式，而以叙述者的面目出现：不仅主要靠着语言和生活的魅力，而且，演员是观众的知心朋友和同志。他非但不低于观众，有时甚至是观众的益友良师。这也就是为什么侯宝林的相声落落大方、雅而不俗，具有“儒气”的原因之一。

“逗”，主要指相声的风格特点，可以理解为喜剧的内容，也可以理解为语言的趣味。它和“说”结合在一起，使相声成为“具有喜剧风格的语言艺术”。“逗”的渊流久远，因素众多，古代的“俳优”、唐代的“参军”、宋代的“滑稽”，以及民间笑话、趣闻、轶事、传说等，都给相声以丰富的营养。需要一提的是，从“俳优”到“参军”，历来都被认为是戏剧的胚胎。“俳优”是一种靠语言机巧而进行“讽谏”的宫廷艺人。到了唐代，它发展成一智一愚、一主一从的“参军”形式，主要靠舌剑唇枪的对话、你来我往的机辩讽刺时事，评价朝政，绝似今天的对口相声。其所以被认为是戏剧的滥觞，因为它已经具有一定角色扮演的性质。以后戏剧中的丑角，据说就是由“参军”发展而来的。但中国戏剧的丑角，自有其美学特征，它开始并不是愚蠢、颟顸的反面人物，反倒是机智、勇敢的正面形象。一直到戏剧完全成熟，进入城市被士大夫染指以后，才逐渐被歪曲、丑化。而相声从“参军”里所吸取的，则正是它机智、聪敏的幽默形象，而并非是自轻自贱的丑角形象；是它灵活机动的表现方法和现实主义的战斗精神。这当然主要决定于“以说为主”的表现方式。因为清新、刚健的叙述者形象，不允许相声演员被脸谱式的丑

化，不允许被各色人物类型所淹没或取代。于是，它只摄取俳优、参军和滑稽中以语言趣味揭露生活矛盾的合理内核，在现实主义道路上成长起来。

中国的喜剧艺术以讽刺为其主要特征，这大概和长期黑暗的封建社会，以及我们民族乐观、战斗的性格有关。因此，我们的讽刺不是谴责和谩骂，不是肤浅的感情宣泄和表面的丑闻揭发，我们的讽刺把触角磨得很锐、把感情蓄得很深，手段的高明和思想的深刻是结合在一起的。它至少可以表现为：寓庄于谐的抒情方式，以正衬反的表现方法，虚中见实的概括手段。还是让我们略举几则生动事例以代替枯燥的议论吧！比如，一则关于俳优的记载，说的是春秋战国时期楚庄王的爱马死了，非要以"大夫"的仪式埋葬不可，无人敢于进谏。优孟即讽刺说：以"大夫"的仪式太轻，应该以"人君"的规格对待，以显示大王"贱人而贵马"。这当然是嘲讽的语言，暗示庄王和马是同等价值。于是庄王觉悟过来请求良策。优孟便说应以六畜方式"埋葬"："以垄灶为椁，铜历为棺，齎以薑枣，荐以木兰，祭以粳稻，衣以火光，葬之于人腹肠！"明明白白，优孟的意思就是把马切巴切巴，放在锅里，搁点儿佐料，让人们大吃一顿。但却采取文绉绉的"四字格"语句，近似赋体，饶有情趣。而所使用的讽刺方式，也不是正面直接地迎击，只是曲折迂回地按照被讽刺对象的逻辑，稍稍歪曲、予以强调，在错误逻辑的引伸发挥中，显示被讽刺对象的错误本质。这就是"顺其所好，攻其所蔽"——所谓"骂人不吐核儿"的方法，古代称之为"滑稽"。它是聪明和胆略的结合，尖锐和含蓄的统一。这则例子

正是寓庄于谐抒情方式的形象说明。

所谓寓庄于谐，就是严肃的内容和轻松的形式，执着的感情和诙谐的手段的生动结合。庄严的感情采取诙谐的形式，不是油滑、轻佻，而是感情的深化、变形，是因为只有采取诙谐的形式，才足于表达对被讽刺对象的轻蔑、鄙视，说明它不堪或不屑于正面一击，只需要从侧面轻轻一触，便使其暴露原形。而诙谐的形式所以能传达庄严的感情，也是因为它含蓄、隽永，不仅能暴露被讽刺对象的虚弱本质，而且使讽刺者不受伤害。了解了这一点，我们就能明白，中国的相声为什么不象西欧的某些故事、笑话，如《十日谈》、《坎特伯雷的故事》那样，那么大胆、直接、毫无掩饰地抒发作者对现实的不满，对生活的抗争。也会理解侯宝林的相声，为什么总是披上一层那么文明、和谐的外衣，在轻松、诙谐的笑谈中，极有分寸而又极其准确地揭露生活中的矛盾。也会明白为什么他的相声风格滑稽含讽、韵外有韵，在一些机趣的包袱里常能看到生活的真谛，在似乎不动声色的玩笑中，还时而夹带着愤怒的滚雷，对一些丑类似乎轻轻一击，却能收到鞭辟入里、入木三分的深刻效果。

以正衬反，也是一种揭露矛盾的方法，“正”，是指矛盾的假象，丑恶事物所采取的形式；“反”，是指矛盾的真相，反面事物的内容。“正”是揭露矛盾的手段，由表及里的途径，“反”是揭露矛盾的目的，事物的根本特征。这当然是一种敏锐、准确、深刻的方法。也还是让我们略看几则古代民间笑话的例子：

甲乙两人偶吃腌蛋，甲讶曰："我每常吃蛋，甚淡，此蛋因何独咸?"乙曰："我是极明白的人，亏你问着我。这咸蛋就是腌鸭子生出来的。"

——《笑得好》

一人被妻殴打，无奈钻在床下，其妻曰："快出来。"其人曰："大丈夫说不出去，就不出去。"

——《笑赞》

明明愚蠢却故作聪明，明明胆怯却故作英雄，这正是一切被讽刺事物的特点。因为丑物从来不自以为丑，它们或以美好的形式掩盖它们丑恶的内容，或竟自认为自己本身就是美好的象征。因为一切丑类都有他们自己的美丑标准和性格逻辑，都相信自己存在的合理性。中国的讽刺艺术很早就把握了这一特征。它不从外部，不从人物的生理缺陷和语言方式上获取笑料，而努力揭示人物的内心，通过表里的矛盾、言行的不一，使外部特征成为打开人物内心的一把钥匙。因此，中国的相声并不象欧美的"滑稽"那样，只注重语言对话而忽视故事情节。中国的相声，即使是对口相声，也很注重情节，注重人物在典型环境中的心理活动。但却又不满足于情节，常常把它们虚拟化，成为形象叙述和评论的手段。试稍加观察侯宝林笔下的人物：虔诚地拿着佛龛，责怪小伙子不说"请"灶王爷而说"买"，却又突然脱口说出"就他妈这么个玩艺儿要八千块"的老太太；已经烂醉如泥却偏自持清醒，打开电筒让人家爬上电光柱的醉汉，以及另一个比他更

醉更自作聪明，扬言决不受骗，以免半路光柱消失从半空跌下来的醉汉，如此等等，无不是采取了以正衬反的方法。而他《夜行记》主人公所尊奉的生活逻辑，也从不是自以为非的。他相信那辆"除了铃不响剩下全响"的破车，确实比买一辆新车便宜，自认为拿纸灯骑车比别人聪明，甚至连与汽车比赛也认为是他生活中的一大乐趣，他的恶作剧不是别人为他导演的，而是他自己性格的必然产物。了解了以正衬反的辩证法，我们就能明白相声为什么能在那样短小的篇幅里，抓住人物的主要特征描绘形象，也会了解为什么侯宝林即使在三言两语的《橡皮膏》、《醉酒》等小段里，也能把握住典型人物的典型性格。

至于虚中见实，则是概括生活的方法，它的夸张幅度有时达到了荒诞的程度。唐代的参军戏里有一段叫做《三教论衡》，讽刺当时极为盛行的儒、道、释三教，它很象现在的相声：

乙　释迦如来是什么人？

甲　是个娘儿们。

乙　娘儿们?!

甲　啊，《金刚经》上说："敷座而坐"，意思是说丈夫坐了，她才能坐。这不是娘儿们吗？

乙　是啊！那太上老君呢？

甲　也是个娘儿们！

乙　太上老君也是娘儿们?!

甲　有证据呀！《道德经》上说："吾有大患，是有吾身，

及吾无身，吾复何患?”这就是说：我要不是娘儿们，我怎么倒霉怀上孕了呢！

乙　这么解释呀！这孔夫子？

甲　还是娘儿们！

乙　有根据吗？

甲　《论语》上不是说：“沽之哉，沽之哉！吾待贾者也”。——待贾，就是孔夫子等着出嫁哪！

乙　是啊！

这里的荒诞简直是无以复加的，它使人意想不到却又有根有据。这在当时对奉为神明的儒、道、释三教来说，确是一种毁灭性打击，嘲笑了它们的尊严，抒发了人们的感情。荒诞是生活的变形，它似乎远离生活却又寓有生活根据，它的概括性比生活本身更真实、更突出，也更有丰富性。侯宝林极其崇拜卓别林，他赞叹他丰富的联想、想象能力。在《大独裁者》里，希特勒对他的下属军官乱施赏罚，一下子给他们佩满了奖章，一会儿又把它们一个一个薅下来，连钮扣儿也不留一个。侯宝林非常欣赏这一细节，他说，这里有希特勒的性格根据，让我们窥到了他的灵魂，刻划了他喜怒无常、骄横跋扈的本性。此时，越荒诞越有概括性和哲理性。是的，荒诞就是这样一个怪物，它不要求滞留在原始生活现象上，而是在形象上升华飞跃。只要感情真、性格实，情节越夸张越好，细节越荒诞越好。试回忆侯宝林的每一段相声：《夜行记》被撞进药铺的老头儿，《妙手成患》病人提出的在自己肚子上按拉锁，关公与秦琼的荒诞际遇……，无不是荒诞

的产儿、形象的变形。

好了，我们已经介绍了不少中国讽刺艺术的经验，以及侯宝林对这些经验的摄取。我们说相声是我国卓特的民族喜剧形式，并不是有意否定我们民族的其它喜剧艺术。不是的，我们的民族由于她的乐观、战斗性格，似乎特别钟情于喜剧式地反映生活，而绝少那种悲剧式地控诉生活，即使在《窦娥冤》等那些著名的悲剧里，也往往使悲剧“正剧化”——在结尾加上光明的尾巴。我们说相声是卓特的喜剧形式，还因为迄今为止它几乎是惟一的喜剧性品种，不象其它戏曲形式那样，往往“悲”、“正”、“喜”融为一体，喜剧只是其中某一色调，甚或只是气氛和人物的渲染或穿插。而且，相声这种喜剧风格是以它独特的曲艺形式表现的。作为能进能出、能叙能评、能模拟能表演的相声演员，他象海绵一样吸收各种艺术形式的长处：诗、词、歌、赋，戏曲、小说、散文、小品，几乎一切文化传统和民族美学，都为它提供了丰富的营养。而侯宝林则正是这一卓特形式的卓越代表。我们通过他，不仅可以看到我们民族文化的瑰宝，也可以看到相声由旧到新的伟大转变。

二 解放前的侯宝林

(一) 只是为了不挨饿

一个伟大的艺术家需要一颗伟大的心灵吗？艺术才华和人的品质有没有必然的联系？答案自然是肯定的。侯宝林说："一个好演员，首先应该是一个好人！"

然而，在那腥风浊雨、黑暗逼人的旧社会，要做一个"好人"谈何容易！

侯宝林是个穷孩子，他甚至不知道自己的亲生父母，他的养父母是没有任何文化教养而靠本事吃饭的老实百姓，而他自己一直到成名以后，也还写不好自己的名字，看不下来一张普通的小报。至于他周围的环境，更是些贫困不堪的穷人，所谓"引车卖浆"者流，有人力车夫、街头小贩、江湖艺人，以及靠行乞和卖淫生活的

小男、妇女。而他童年时期的朋友，也多是在拾荣帮儿、捡煤核儿中结识的。在一周儿次到粥厂乞粥的“大军”里，他和这些朋友一道，饱尝着生活的辛酸和友谊的快乐。那时候的粥厂是虚伪的慈善事业，粥锅里滚动的依然是劳动人民的血汗。掌勺舍粥的多半是有阔者的帮凶、奴才，他们对于乞粥的并不一视同仁。常常通过他们的粥勺揩穷人的油，甚至调戏侮辱年轻妇女。于是，这群孩子们就在粥厂门口，唱起了他们创作的民歌：“火车一拉笛儿，粥厂就开门儿，老太太给一点儿，小孩儿给粥皮儿，擦胭脂抹粉儿的给一盆儿。”火车拉笛儿是说时间很早，要起五更；擦胭脂抹粉儿的是指年轻姑娘、媳妇，她们并不尽是穷人，也有小康人家打回粥去另做它用的。这首民歌一直保存在《传统民歌选》里，今天仍然可以找到。

按照世俗的看法，在这个环境里是长不出好孩子的。所谓：“狗食盆子里盛不了罈子肉，马粪堆里长不出灵芝草”。但这只是阶级的偏见。劳动人民是正直、善良、有骨气的。也许，他们的贫困就是由于他们老实、本分，只凭本事，并不趋炎附势、随波逐流。侯宝林父亲教育他的就是“屈死别告状，饿死不做贼”、“三条大路中间走，弯弯曲曲使不的”。他的这些见解，来自劳动人民生活经验的总结。传统相声里就有这么一段：

> 您别看我们这行穷，有一样好处：穷得长远。犯恶的不吃，犯法的不做，您多咱瞧见枪毙人有我们说相声的？因为我们的模样谁都认识……。

话虽这么说，但咕噜咕噜叫唤的肚子却不答应。大概在

十几岁以前，侯宝林就没有吃过几顿能够把肚子撑起来的饱饭。一直到他已经学艺，甚至出师了，他还幻想四个“两面焦”、一碗杂面汤式的美餐。饥饿、干活成了他童年生活的全部内容。大概在八、九岁的时候，一个风雪交加的早晨，他照例抱着一个小包，里面裹着几件父亲的衣服，到当铺典当。一路上，他睁大了眼睛，希冀能够捡到一、两枚铜板。他想，那将是一件不可思议的美事，他要买一个子儿的热切糕，热热乎乎躲在背风的胡同里吃它一顿。但是，遗憾得很，马路上只有飘卷着的败叶烂纸；只有拖着沉重步子，时而跌倒下去的人力车夫；只有披着麻袋片的乞丐，他们里也有吸食“白面儿”的烟鬼。幼稚的孩子失望了。他加快了脚步，迅速向当铺走去。因为也许典当来了钱他还能喝上一碗棒子面儿粥。但是，神奇得很，当他把小包裹举过头顶递向高高的柜台时，偶一低头，发现就在他的脚下有一枚铜板，他蹲下身来，接着又在另外的地方捡到两枚。足足的三大枚呀！比他梦想的还要多出两倍。用侯宝林的话说，这是他“生平第一次发财！”于是，他就美滋滋完成了他大嚼一顿的宿愿。但凭着家里的规矩，他还是把这件事情告诉了父亲。老人家没有指责他，只是严厉地说：“以后再不要干这种事，要吃饱饭还得靠自己长本事。”

长本事，这对一个孩子来说是多大的难题！其实，在同等年龄的孩子里，他的“本事”已经不小了。他会劈柴生火、买东西、收拾屋子、拾掇院子，连熬粥煮饭都会。但是这些本事没有一样能够止住肚子咕噜咕噜的叫声。一次，他在捡煤核儿时，发现一枚儿童玩的玻璃球。他将怎样使用这件“珍

宝”呢？如果拿去和同伴们比赛，它肯定要输给人家。不行，他要用它掌握本事。于是就偷偷地练习起来。当他已练到弹无虚发、百发百中的时候，他才去找小伙伴较量。他一连赢了六个球儿，同时也赢了几枚钱。他摸摸口袋，觉得已足够吃上一顿饱饭，便说什么也不来了。他胜利啦！这是他有生以来第一次凭“本事”赚钱！幼时的这一经验，一直影响到他以后艺术的道路。他每从别人那里“偷”来一段节目，总是蓄而不发、山后练鞭，一直到他觉得已经超过别人的水平，或是足以与对手匹敌时，他才拿出来公诸于世，做到不打则已，一打必胜。

穷要有穷的骨气，“冻死迎风站，饿死挺肚行”，这是劳动人民的精神支柱，是冰冷、残酷的社会现实赋予他们的。在那个时代，有两种穷人：一是劳动人民，一是落魄的贵族。只有后者才常以涎验媚眼、低三下四过着拾人牙慧的日子。而劳动人民则深知“上山擒虎易，开口借贷难”的含义。在幼年侯宝林住处的附近，有一个虽然有钱、但已无势的前清太监，人们称他为“老爷”。每逢孩子们这样称呼他时，他总是颇为惬意地掏出一枚铜板，作为对他尊敬的报酬。侯宝林也鹦鹉学舌地叫过一次，但不知为什么他竟然没有答应。这严重地伤害了孩子的自尊心。于是，他抬起头来看看灰色的天空，大声吆喝：“这儿有一只老鸹！”老鸹是太监的卑称，这个家伙竟然举起手杖向侯宝林打来，一直追到附近的杂货铺，才被店东家解劝开。以后，每逢见到这位太监，侯宝林即在口中念念有词，嘀咕着“老鸹”二字，使得这个家伙无可奈何。从此，他就把自己和这些“老爷”之间划上了

一道深深的鸿沟。这当然是本能的自卫，灵魂的抗争。使侯宝林从此懂得了即使再冻饿难忍，也要把牙关紧紧咬定，要凭肚子里那口气把腰杆挺起来！这大概是侯宝林学艺以后了，他的老师严泽甫去山西卖艺，把他留在了北京，就在鼓楼一带打地摊。一天，有人捎信儿说老师已经回来了，让他到家里去一趟。这是一个寒风刺骨的冬天，从鼓楼到天桥几十里的路程，肚子里又没有食，头上连一顶帽子也没有。他把手绢系在头上蒙住耳朵，大风吹得他走三步退两步，及至到老师家时，已经是吃午饭的时候了。师傅的命令很简单，要他回来一起作艺。这本是求他的事，但却只三言两语就打发走了。当时师娘正端上饭来，面对着黄澄澄的窝头，热腾腾的面汤，师傅连让一句也没有。于是侯宝林连头也没回，答应一声就扬长而去了。一路上，他对着狂风大喊，他一定要长本事。以后，他三冬两夏，无论天冷天热，雨天雪天，他总要跑遍半个城，在恶劣的环境下练嗓子。他说："饥饿对我的聪明和嗓子都有好处。"后来，为了学本事，在改行说相声以后，他总是挤进人群，听高德明、焦德海等人的相声。这些人发现了他，非赶即骂，常于节目中说："听相声没有钱不要紧，别躲在人群里当小偷！""那个小子倒是机灵，今天这儿听，明天那儿就卖！"但侯宝林坚信，这不是"偷"，而是"学"，还没有听说过因为"偷"相声而被人抓起来的。他把他的全部精力都用在本事上，那么长的一段段相声，他有时只听了一两遍就很快地学会了。

"穷向穷，富向富，老鸹爱落歪脖树。"侯宝林并不是愁苦、孤独的。他没有落魄贵族的凄凉，也没有一般成人的

绝望。他是一个孩子，只懂嬉笑玩闹，他自我娱乐的方式非常简单：喊一喊嗓子就忘却了一时的饥饿，学一学小贩的吆喝声，就仿佛吃到了他们叫卖的食品。有时在鼓楼“地上”帮人家推推自行车，得到人家允许还上去骑一圈儿，就觉得自己已经是大人，过上人的生活了。而他的衣服则常有好心人帮忙，这个老太太找来一顶破帽子，那个老太太帮他在夹裤里絮上一层棉花，他这个冬天就过来啦！这种阶级感情深深地印在他幼小的 灵里，使他在以后即使最得意的时候，也从不忘记这些“恩人”。他的老师从前那么刻薄，在解放以后，他也还要每月给师傅十五块钱生活费，一直到他死去。而即使他还在生死线上挣扎的时候，他也是尽力帮助他的同行。为了赶剧场，他曾坐过人力车。一次他刚上车，那位车夫就轻轻地倒下去了。这在当时仿佛是真假难辨，也确有一些故意跌倒以求资助的穷汉。侯宝林把他扶起来，满含感情地说：“这是二角钱，我一分不少给你。老兄，你可知道我也是拉家带口的人啊！”在他的脑子里又浮现了当初到当铺典当的情景。虽然他明知车夫是故意倒下去的，但他想：如果他有辙，干嘛要采取这种办法呢！

“要做人，要过上人的生活！”这就是童年时期侯宝林的理想。这个争取“人权”的斗争，和西欧人道主义的口号不尽相同，他只是鲁迅先生说过的，一要生存，二要温饱，三要发展。更侧重物质方面的内容，至于精神上的人格，他大概因为幼稚还不懂得。但他明确：穷人的救济是帮助，富人的施舍是侮辱。除去在“杵门子”——演出间歇向观众求钱时，他说过些师傅教过的“生意口”，赔着笑脸，把“钱

板子”一一递向看客跟前以外，他从没有耍过活宝，靠自己的丑态讨钱。他觉得这是理直气壮的事，因为你听了我的相声，我不是向你求钱，而是让你还账。至于街坊邻居对他的关心，比如，把他叫到家里，给他两个窝头、一碗热粥，他当然是感激的，但绝不返回头去再要第二次，即使是赤诚的邀请，他也会坚决拒绝，因为他觉得那滋味比自己挺着肚子挨饿还难受。

善良的灵魂、倔犟的脾气、拼命学本事的精神，这就是儿童时代侯宝林的特点。它哺育了这个艺术家的成长，使他一生都在这朦胧意识的基础上前进。他并不怯懦，但极其谨慎。即使他以后已经大红大紫，在天津成为名噪一时的“角儿”，他也是战战兢兢，生怕被左右的恶劣环境拉下水去。可以说他总是蜷曲着身躯过日子，因为稍一伸张就有沉沦堕落的危险。吃、喝、嫖、赌、抽，他并没有染上一样。因为他懂得那样就毁了自己、砸了饭碗，把他拼命挣扎而得来的一切付之流水。但他不是不会，也不是一点儿不沾，这只是为了应付周围的环境。虽然在长期拘谨以后，他也想稍稍松松自缚的绑绳，伸展一下身体，刺激一下精神，但那根警惕失败的神经却始终紧紧地绷着。他有一句名言，“不要让环境摆布自己，而要使自己支配环境。”

（二）先把货架子填满

“会——通——精——化”，大致是掌握艺术的过程，

它往往经历“少——多——少”几个阶段。开始是眼中无物，腹内空空，手足无措，不知所以。继而是胸有成竹，满地是金，俯拾皆是，似乎一切都是表现的素材，一切都有艺术的生命，仿佛进入了艺术创作的黄金时代，见景生情，比兴联想，每时都在发现，每刻都有创造。然而，经过一段生活的过滤、艺术的沉淀，艺术家们却往往沉默起来。他仿佛发现过去的一切都是幼稚、可笑、不足取的。他遗憾过去自己思想的轻浮，生活的浅薄，技巧的低劣。他痛苦、沉思，似乎觉得自己已经江郎才尽、难以举足了。然而，就在他内省、检讨、扬弃、比较、磨炼的同时，他又会在一个早晨突然眼睛明亮、豁然开朗起来。他发现了自己的短处，同时明白了自己的特长，似乎过去的一切都是懵懵懂懂的，直至今天才大彻大悟登上了艺术的宝殿，只有这时艺术才和他结为一体，艺术才属于他自己。

从十六岁开始改学相声，到二十岁出头儿在天津成名以前，侯宝林即属于“会”的第一个阶段。那时候，他的最高理想就是填饱肚子。为了填饱肚子，他就必须“长本事”，如饥似渴地向老师学节目。侯宝林的老师有两位：一位是开蒙的常宝臣，一位是他已稍有本事，为了能在同行立住，取得师承辈份，所谓带艺拜师后拜的朱阔泉。他自己说，他的两位老师给了他一生无穷的受益。但实际上真正看家的节目却只有两段：《卖面茶》和《拉洋片》。严格地说来，和其他相声艺人相比，他没有受过真正“科班”式的训练。这不象他学戏，经过了三冬两夏的磨炼。

但怎样支撑门面呢？他现在已经有了“一块地”——表

演相声的地方。还是“偷”，向各位师兄、师叔“偷”，向常听相声的观众“偷”。须知，作为一门技艺，相声也有它多方面的基本功。据不完全统计，至少有十三项之多。这就是：书词儿、白沙撒字、太平歌词、门柳儿、单口相声、对口相声、三人相声、口技、双簧、数来宝、杵门子、即兴、反串等。这十三项中的核心，还是人们常说的说、学、逗、唱。那时候，师傅教授徒弟往往分作三步走。第一步开蒙，往往选取那些台词较少，喜剧性又很强的作品，如《训徒》、《切糕架子》等三人相声。这些作品有两位师傅保着，包袱(笑料)又多响在初学者那边，容易使孩子们产生兴趣、增强信心。第二步学对口相声，如《六口人》、《反七口》、《铃铛谱》、《猜谜语》等。这类作品内容连贯，不易忘词儿，又加上师傅托着，不大出错。能够使初学者掌握语言节奏的迟、急、顿、挫，体会一番“相声味儿”。这“味儿”就是今天说的：相声是语言的艺术。第三步学“贯口活”，这是一种以连贯语气、一气呵成，近似朗诵的特殊体裁。目的是在兴趣和感性的基础上训练基本功，所谓唇、齿、牙、喉、舌，气力、气口、吐字、发声等，这就不是一般熏陶，而是登堂入室了。

非常遗憾，侯宝林没有循序渐进地受过这种严格训练。他的书词儿，是在人家的相声场子里，帮助别的师傅们打钱，讨了人家喜欢，站在一旁听来的。他的太平歌词是先会哼哼调儿，慢慢揣摩味儿，再东凑一句，西凑一句，一句一句打听来的。他的白沙撒字是在饭食里省下一大枚钱，买了些白土子，躲在没人发现的暗处，一笔一笔地练出来的。这

对于至今还写不好毛笔字、连个签名也七扭八歪的他来说确是困难的。但是奇怪得很，他的白沙却挥撒自如，仿佛名家行书，飞龙走凤，还能带出一点笔锋来。至于数来宝和口技，他是不擅长的。他觉得数来宝"贫"，而口技又没有老师指点。这至今也使他引为憾事。而相声里最为重要的就是说和逗，至于学、唱，他虽然擅长，但那个时候学、唱之风还不盛行，连他自己也没有发现他有这方面的特长。他只会几块活，如何掌握"说"的本事呢？一曰"百纳衣"，二曰"听琴记"，三曰"全不理"，四曰"管他的"。"百纳衣"，就是把张三、李四、王五的同一块活，东一句西一句地连缀起来，哪管贯通与否、风格如何，反正它是一段可以表演的节目就行了。"听琴记"，就是伸长耳朵、想尽办法偷听人家的节目。比如，他听高德明的相声，那时候高还不出名，也不知侯宝林何许人也。他就干脆说："那个孩子去吧，你妈叫你呢！"让人家轰走了，就再也没有办法挤进场子。于是，他就另想主意。紧挨着汤金澄、绪德贵他们场子旁边，有一个豆汁摊儿。侯宝林拉低了帽子买了一碗豆汁坐在那里，样子是喝豆汁，其实是把耳朵竖起来听人家使活。他坐在那里好长时间，头也没抬，豆汁也凉了。弄得卖豆汁的莫名其妙，以为他非痴即傻。以后，当他有了场子，也常有人借这块地方表演。他分利不取，反倒殷勤招待。目的是借机会学本事。这些人并不尽都慷慨无私，常常一块活缺胳膊短腿，让他无法学全。他从聂文治那里学来的《傻子学乖》，就没有最后的结底部分。因此怎么使都不响。一直到最后看到别人表演，他才恍然大悟，原来这些人留了后手。这也

难怪，生活的道路那么狭窄，你得了饭碗子，他就丢了饭碗子，所以，艺人有“宁赠一锭金，不赠半句春”、“宁借钱，不带道”的艺谚（“春”就是节目，“道”就是技巧）。合法的方式不能学艺，于是只有“全不理”、“管他的”了。这就是挨骂不怕，挨轰不理，只要不是动手打人，一切屈辱和难堪都能忍受。因为在侯宝林的观念里，学艺不是偷盗！

经过广采博取，不到几年的时间，侯宝林已经学会了一百多段流行的相声了。这一百多段，一般说相声的都会，但水平不同、风格各异。艺人们各有各的传授，各有各的师父。而侯宝林呢，用他自己的话说，他是一个杂货铺，什么货都上，只有把架子都填满了，才能够开张营业。而对于货色的质量他自己也不清楚，还得靠顾客的挑选，他才知道他们的口味。俗话说：众人是圣人，听主是师傅。他就在群众筛选的过程中，逐渐从懵懵懂懂中明确自觉起来。但也只是知其然，不知其所以然。听主欢迎的，他就多说，效果不佳的，他就少说。他有时也自作聪明地想些办法在“热活”中增加些零碎儿，把“冷活”想办法变成“热活”。

中国的艺术，无论戏曲也罢，曲艺也罢，有这么一个好处，就是以观众为中心，而不象西欧某些艺术那样以演员为中心。这是中国艺术体系的核心。相声是曲艺的一种，它本来就是“地上”的玩艺儿，没有舞台和观众之间的隔阂。它的美学思想，不在演员的“自我表现”，也不在形式的逼真妙肖，象西方易卜生的话剧那样，在拆开“第四堵墙”上下功夫，把舞台当作生活的实境，追求具体实在的真实。以后，虽然又有史坦尼斯拉夫斯基强调的“进入角色”，但

是，很少考虑观众这一客观具体的存在，因此，往往吃力不讨好，在演员和观众之间还有一种“心理距离”。相声是逗笑的，它是一种“默契艺术”。演员本事的大小，只有在观众的反映中体悟。侯宝林成功的秘诀之一，就是他说的“观众是买主，演员是卖主；只有把买主伺候舒坦了，才是我们的德能之处。”这时的侯宝林虽然还不懂得什么“艺术心理学”，但“撂地”的演出方式，艺人们的相互竞争，至少使他明白观众的重要性。

虽然是广种博收，但也不是毫无遏制。成名以前的侯宝林，紧紧把住两条原则：一条是骂人的“荤口”不说，一条是摇尾乞怜的贱话不说。“荤口”，是低级下流的玩艺儿，离不开脐下三寸，是那个变态社会、变态心理的反映。相声被那个腐臭的社会污染，也污染着那个社会的空气。侯宝林从小就在这个圈子里闯荡，他耳朵里充满了这些污言垢语。但他觉得，说相声是凭本事吃饭，难道骂人也是本事吗？一次，在他们地上走来一位老太太要听相声，他的伙伴们赶紧上前阻拦：“老太太，您别到这儿来，我们是说相声的。”“我就是听相声来的，我喜爱这个玩艺儿。”“您到别处听去吧，我们这儿的相声不说人话。”“那你们不许说人话吗？”这番对话深深地刻在侯宝林心里，是啊，为什么不说人话呢？如果我们的相声干净些，不会有更多的听主吗？这道理是简单明显的，它启发了侯宝林：邪门歪道不是本事，正儿八经才算能耐。

至于自轻自贱、摇尾乞怜，更是侯宝林深恶痛绝的。他的一生，饥饿，屈辱，白眼，讪笑，难道经历得还少吗？他所

学到的是怎样的一种本事啊！在他看来，那个世界上似乎没有什么行当都不行，没有说相声的反倒无关大局。这是一个和江湖骗子为邻，和流氓乞丐为伍的职业。本来，就已经被人家瞧不起了，难道还变本加厉再作践自己吗？不能，我是人，不是畜牲，绝不能再低三下四了！因此，他首先甩掉《托妻献子》、《掏沟》等拿穷人开心、拿自己亲属糟踏的节目。即使杵门子——演出一段以后向观众求钱时，他也不说一句他认为失格的软话。而当时的艺人，有两种手段，一个叫"仁义纲"，一个叫"刮纲"，这是软硬兼施、善恶并举的两种手段。请看一般的"仁义纲"：

诸位，别走，有钱的您帮个财缘，没钱的您帮个人缘。你给站脚助威，也知您给钱的人情。您这来回一跑，坏了。您这一走，旁边再跟您俩位，那儿就出一个窟窿。您说将来这窟窿谁堵？（双关借债为窟窿）您说这么些人，好几百位都给钱，那我们就发财啦。有三分之一给钱的，那就算不错。每位都别走，就要求您多站一会儿……。您出来就为找乐儿，我们就是您驾前的欢喜虫儿。您好养个猫儿、狗儿、鸟儿的，不就是为找个痛快吗？您到时候不喂喂吗？您养个黄雀儿、白翎儿就为了听叫，那我们哥俩儿叫唤半天了，您抹头一走就不喂了？我们叫唤的比白翎还好听哪！比白翎还省事！您看好养鸟的，这边一个白翎，那边一个黄雀儿，每天得遛。您看哪位弄俩笼子这边装个×××？那边装个×××？只要您给俩钱就完，摔碎了您都别管……。

至于“刮纲”，则更是破口大骂、直截了当了。侯宝林杵门子时，没有猫儿、狗儿的这一套，也从不把自己比作“欢喜虫”。他用套人情的方法，先说观众都是老街旧邻，低头不见抬头见，“没听说那位住张家口跑我们这儿听相声来啦!”“因此您丢上一俩钱儿的，于您无损，于我们有益。”等等。这就是他刚刚懂得的“人格”。

是的，相声演员要求人格，这在当时是不可思议的。因为相声本身就是没有人格的“玩艺儿”。也许正是凭借这一点，才使他在本行里杀出一条血路，其本源还是他童年时期种下的种子——个人奋斗的精神。

（三）他在天津“红了”

一九四〇年，侯宝林一到天津就如平地春雷一声炸响，吸引住了天津观众，侯宝林红了！他的第一场演出是剧场实况转播，节目是在他还没有出生以前就已经有的传统作品《改行》。这段作品经他锤炼，点石成金，完全脱胎为崭新的一个。他那飘洒俊逸的台风，他那声如洪钟、灌满剧场的歌喉，他那清晰流利、抑扬起伏象一首轻音乐般的语言，特别是他那惟妙惟肖、出神入化、学谁象谁的“学唱”，是天津观众闻所未闻、见所未见的。《改行》又称《八大改行》，描写“国丧”时期，封建皇帝死了，八音遏密、不准娱乐，戏曲、曲艺演员不得不改行做小买卖的故事。原来的矛头并不

主要指向封建统治者，而多有拿艺人开玩笑的意味。过去演员使活，并不在模拟学唱上下功夫。流行着一种传统偏见：学戏曲不能学象了，学象了观众就不听我们，而去听戏、看玩艺儿去了。因此，每学必歪，极尽丑化歪曲之能事。理论是：理儿不歪，笑话不来。经过几年孕育的侯宝林已经由“会”而“通”，又由“通”而近“精”了。他发现了自己有一条好嗓子，他的吐字发声通过幼年学戏的锻炼，也是清晰流利的。更重要的是他察觉到了自己的模仿能力，能在生活开玩笑中模仿一些他觉得有趣的同伙和观众。于是，那几年来他就日思夜想，如何把这些长处运用到相声里去。说、学、逗、唱，他逐渐向学、唱方面靠拢。他清楚，多数艺人都没有这方面特长。正象他开始学相声时那样，他们的唱也是靠耳朵东一句、西一句偷听来的。这和他经过科班式的训练大不相同。他知道在现在还不能以硬碰硬，做一个小雏去和老鹰比试高低。他应该学会使用他的长处。

《八大改行》是一块能拆能卸的多段体相声。最多能学十二、三个人，最少只学三两个人。定准学谁一要看演员的模拟本事，二要看所学对象在当时群众中的影响。那时候的天津，是租界初开、五方杂聚的码头，所谓“九河下梢天津卫”，是市民阶层兴起、暴发户接二连三、商业资本活跃的地方。日寇的占领给这个城市罩上一层阴影，但又触发了某些人们及时行乐的心理。作为曲艺之乡、戏曲盛地，上至有闲阶级，下至下里巴人，没有不酷爱这些艺术的。变态的欣赏心理，有时竟使一些遗老阔少专程赶来，只听一句谭富英《四郎探母》里的“叫小番”嘎调，便兴足而归扬长走去。而

拉人力车的，做小买卖的，也常把流行的戏曲、曲艺唱段哼在嘴里，作为他们辛苦恣睢中的自我娱乐。唱评戏的白玉霜红极一时，甚至连出品香皂也以“白玉霜”命名。因此，侯宝林的《改行》，集锦戏曲，色彩缤纷，一段节目就满足了各色人等的多方面艺术要求。要紧的是，他学刘宝全使刘本人也无话可说。与他同台的二等京韵大鼓演员，功底已自非浅。但是他学了一段白云鹏之后，竟使观众啧啧称赞，低声说：“那位那俩口儿，还不如侯宝林哪！”他学姜妙香，竟使当时的国会议员、南开大学校长张伯苓称赞说：“还真有味儿，还真有味儿！”至于学李多奎、侯喜瑞，以及乐亭大鼓名噪一时的王佩臣，更是有口皆碑，往往刚一张口就获取“碰堂”掌声。这以后不要说别的，只要他走上台来说上一句他的习惯用语：“时方才……”三个字，观众就沸腾起来，掌声三起三落。

“其实，我有什么呢？到现在我想起来还纳闷儿，天津的观众真是不可思议……。”每每回忆这段生活，侯宝林就这样说。

是的，天津的观众确有些不可思议，他们在捧人和扒人上往往富有浓烈的感情成分，这大概和他们热情、爽直的性格有关。但天津的观众并不尽是疯子，侯宝林的成功自有他自己的道理。

由丑而美，这是侯宝林学唱的一大特点，也是以后使他的整个相声，成为潇洒优美，所谓“率”派风格的重要标志之一。

在美学上，丑可以转化为美，变化的根据是丑脱离了原

始自然形态，成为一种概括的、典型的、有批判内容的东西。这主要是感情的作用。当人们发笑时，就已经表明丑物的虚伪性被揭露了，丑物内容和形式、现象和本质的矛盾特点被把握住了。而且，笑本身就是一种生动的批判形式，它暗示人们是高于、胜于丑物的。于是从丑里获得了美。但世俗相声并没有明确的美学指导。常常在自轻自贱、自做丑物中，以贬低自己来取媚观众。因此，其格调总是不高，实际是变态的小市民情趣的刺激物。

侯宝林热爱相声，但又不甘受辱，旁顾左右的艺术，人家可以漂漂亮亮、规规矩矩地凭艺术吃饭，而我们的相声为什么被称做“下三烂”呢？于是，他改造了原有的学、唱节目。其出发点就是要使丑变为美，使“怪”变成“正”。他在掌声中已经尝到了甜头：“正”可以出包袱，“正”、“反”对比包袱的效果更为强烈。于是，他的《改行》就正反结合，先模仿一段当时名角的流行唱段，然后再“夸而不诬”把做小买卖的种种唱词填装进优美动听的戏曲、曲艺唱腔里。而小买卖的货声，更是他拿手的。他装饰、美化了它们。台词编得顺，节奏唱得准，腔调妩媚而不失真，地方和季节特点突出。那些和群众生活密切相关、实际是市俗音乐的吆喝，如卖布头、卖估衣、卖粳粥等，他都能活龙活现地描摹出来。这就使他的艺术里，既有音乐的享受，又有生活的魅力，还时而穿插一些生动、诙谐的包袱。侯宝林在那个民族灾难深重、艺术普遍堕落的时代，艺术上走了正路，而没有顺坡滑下去。

逆风而上，这是难能可贵的。还是让我们稍微回顾一下

当时艺术圈子里的情况吧！

五四运动对民族文化基本上采取虚无主义的态度。而相声当时在城市底层，“五四”之风根本没有吹到那里。它们还是在这块土壤上自生自灭着。日寇侵占天津，人们在死亡线上挣扎，沉默、愤怒、空虚、无望，以各种各样积极和消极的方式反抗着。无人问津的艺术完全凭着票房价值左右一切。色情、怪诞、刺激、变态，成了它们的宗旨。戏曲舞台上流行的是《大劈棺》、《纺棉花》，以及诸如《八仙得道》一类的连台本戏，所谓“插杆儿吃醋，热客回头”式的节目，所谓“长旗袍、露大腿、飞机头、戴首饰”的时装戏曲，充斥在大小剧场。而杂耍园子里最红的则是：“色艺双绝”的女演员——当时称为“大鼓妞儿”，往往靠眉来眼去、卖弄风骚，赢得观众的掌声和叫好。规规矩矩靠本事吃饭的演员，往往成了她们的穿插。而侯宝林就在这时候名噪一时，确是耐人寻味的。他不漂亮，节目里也不带脏话。就倾向来讲，他的节目不是随波逐流，而是迎风而上。但他却由红变紫，步步登高。不到几年，他就由“倒二”——所谓“压轴”，改为“攒底”——“大轴”了。相声在一场晚会里放在最后一个，作为吸住观众的磁体，始自侯宝林。这原因大概不仅由于他把握了观众艺术欣赏的心理，适应了他们多方面的艺术需要；更重要的是，他能够跑在时代的前面，看到了艺术革新的魅力，不是投合，而是志在提高观众欣赏的艺术情趣。

新则生，陈则腐，这是艺术发展史上的一条规律。被称为“鼓界大王”的刘宝全，至今仍视为京韵大鼓的顶峰人

物，但其前身并不叫做京韵大鼓，而被称做“小口大鼓”或“怯大鼓”。采取的是河北省河间一带的乡音，节目也多是农村流行的故事，或成本大套的历史长篇。进京以后，为了适应市民阶层的要求，他首先由长篇改为短段。因为农闲时围在集镇听历史演义的农民观众没有了，城市里的车夫、小贩、各种苦力，只有很短的时间，听上十分、八分钟，就得再去挣饭钱。而那时又是京剧独占舞台，其它剧种望尘莫及的时代。于是，刘宝全改乡音为京音，改长篇为短段，并大量吸收京剧的唱腔、身段，乃至节目内容。再加上他有一副清脆、圆润的嗓子，于是就陡然而起，夺取了“鼓界大王”的桂冠。侯宝林的道路也大体和刘宝全近似。他清楚地掌握了观众的艺术欣赏心理，明白在眼花缭乱的霓虹灯下，除去少数遗老遗少，大概不会有更多的人躲在小茶馆里，听那种节奏很慢、气氛很淡的单口相声了。而他自己的单口根底又薄，绝无办法与那时素有影响的张寿臣先生等长辈相抗衡。他也明白，现行的一百多段对口相声，说来说去已经到了演员一张口，观众就能接下碴儿的地步。他的本事再大，也只能鹦鹉学舌，炒人家剩下的冷饭。他必须另辟蹊径，有拿手突出的玩艺儿。把戏曲引进相声，这不是他的发明。在这很久以前就有华子元的《戏迷传》。但那是比较陈旧不堪的“滑稽相声”。而在此时，有喧赫一时的四大名旦，四大须生，生、旦、净、末、丑人才辈出，流派纷呈。如果能把这些艺术再现于舞台上，而又使它们相声化，那是一种何等惬意的事情！观众的心理渗透着时代特点，演员的艺术本领固然在于他的技巧，但更重要的是他对时代节奏的敏感，对观众心

理的揣摩，在于他翻旧为新，化腐朽为神奇，因袭传统的形式又扬弃传统的糟粕。于是接二连三，除去《改行》之外，又有《卖布头》、《戏剧杂谈》、《妓女打电话》、《学英语》等节目问世，成了他每演必响，不演不行的“撒手锏”。

脱俗改新，并不是猎奇、剽窃、出洋相、洒狗血。区分的标准在于是否能尊重艺术的规律，从形式的特点出发。当时的戏曲舞台也有在机关布景，真驴、真牛、真马上台上下功夫的。而不少相声演员也有改唱文明戏或反串戏曲的。侯宝林也一度演过戏，但很快就回到本行。而所谓的时代节奏，也并不是赶浪头、学时髦的同义语。那只是浮现在河面上的几朵浪花，要紧的是把握河流的走向，透视漩涡底下的生活潜流。那个时候，正是封建锁国大门初开，吹进来的资本主义空气既清新又恶浊的时候。说它清新，因为它毕竟改变了令人窒息的封建统治；说它恶浊，因为它很快又与原有的势力结合在一起，成为半封建半殖民地化。因此，在艺术上既有迎合时尚，极力寻求刺激性的一面；也有改变现状，努力打破守旧势力的一面。侯宝林的革新，主导倾向自然是好的，但也不能摆脱那个时代的影响。故而，他的节目除去有《改行》、《戏剧杂谈》、《卖布头》等比较成功的作品外，也有不少象《妓女打电话》、《学英语》一类形式虽然新颖，但格调并不高雅、思想也偶有污秽的节目。

但无论如何，“艺高人胆大，胆大人艺高。”此时的侯宝林已经不是相声“演”他，而是他演相声了。按照王国维的说法，艺术有三种境界：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”；“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，

"众里寻他千百度，蓦然回首，那人正在灯火阑珊处"。此时的侯宝林已经接近"灯火阑珊处"了。他的最大收获就是懂得了观众欣赏心理，并根据他们的需要调整、变化自己的节目。他这时才明白，为什么他的老一辈把一段相声叫做一块活！活，就是灵活多变嘛！这样，他就能在表演上松弛下来，在心情上平静下来。时时在演出中根据具体情景和观众情绪，迸发出很多临时即兴的包袱。行话叫做"现挂"。下面就是他至今仍然不忘的几个例子。

大概是在一九四五年八月日本投降的第二天，长期被日寇压迫的中国人终于获得胜利。一种报仇的烈火猛烈燃烧着，到处都有打日本人的事情发生。那天，侯宝林在北京王府井大街上海游艺社演出《卖面茶》。这是一个格调并不高，但技巧仍有可取的作品。描写一对夫妻偷抢人家的面茶双方扭打起来的故事。正在这时，剧场门前发生了骚动，大概中国人又在打日本人了。而节目的内容也是买面茶的把"我"的妻子捺倒在地准备动手。于是模拟"我"的侯宝林见景生情，大喝一声："你别打了，她是中国人！"这一声，使观众屏住呼吸，莫名其妙。大约过了两秒钟，剧场就迸发了雷鸣般的掌声和笑声。因为它不仅使节目内容和当时情景结合得巧妙，而且把八年为奴、一举胜利的中国人民的喜悦情绪传达出来了。类似的例子还有《学英语》前面的即兴垫话。日本投降以后，"中美友好"代替了"中日亲善"，大批美国兵在京、津的大街上横冲直撞，英语几乎成了时髦流行的语言。似乎能说上几句英语，就显得身份高雅、神情风韵。而街上到处又都是"英文补习学校"的广告。这使得长期沦

为亡国奴的侯宝林很是气闷。于是，他就在“垫话”里自吹自己能教授英语，而且价格便宜：“七扣优待”。待到捧哏的要求学习时，他先请对方学习十八个英语字母。“十八个英语字母”，这是常识性的错误，谁都知道英语字母是二十六个。但侯宝林却讥讽地说：“现在不是流行七扣吗？你交七扣的钱，就只能学经过七扣了的字母——十八个。”这不仅对当时商业化的英文补习学校是一种讽刺，也同时嘲笑了整个商业竞争的殖民地世态。而所学的内容，则是在美国兵营门口专门倒卖银元的几句习惯用语。它暗示比他身份更高的时髦儒士们，不过是一批蝇营狗苟、长有媚骨、学问半通、灵魂下贱的投机取巧分子。此后，一九五〇年演《婚姻与迷信》，有一段描写过去结婚要迈火盆等繁缛琐礼的细节，正在这时，街上的救火车响了，观众的眼睛一齐扭向窗外，台上的节目几乎难以进行。这时，侯宝林急中生智，他大声对着捧哏的说：“听！这不知哪儿结婚哪！”言外之意说由于新娘踢翻了火盆而引起了火灾。

总之，解放前的侯宝林已经具备了一个艺术家的素质，但还不是一个艺术家。他只是生存竞争中的强者，靠个人奋斗的艺人，一个虽有艺术细胞，但少文化修养的演员。他是一个好“说相声的”，他只是一颗小星。他的真正价值还在于建国以后的三十年。

三 在解放的路上迅跑

（一）他和“相声改革小组”

有人问侯宝林成功的秘诀，他回答得挺干脆：“不怕挨骂。”再问他对待骂者的态度，侯宝林则爽声大笑：“不予理睬。”是的，大概在相声行里，侯宝林是挨骂最多的一个。同行人骂似有几分道理，因为没有一段节目经侯宝林之手是不加改动的。比他辈份高的长者，认为他带艺拜师根底浅薄，缺乏基本功训练。这当然是误解，一听就会、过而不忘的侯宝林，有哪一段相声不背如流水、滴水不漏呢？和他同辈的名家，如年纪比他小，资智比他强的常宝堃，也觉得他“出格”太远了。虽然常宝堃本人素以“会的宽、活瓷实、使得活”出名，但他不能同意侯宝林竟在《讲

四书》、《讲三字经》一类纯属“说”的节目里，加进一段京剧唱段《贺后骂殿》，在故事性很强的《拴娃娃》里，唱一曲妙峰山山歌。而侯宝林则认为“活”本来就具有灵活多变的含义，这不是没有根据的胡来。因为《贺后骂殿》里的那段唱词，也有封王封姓的情节，而《百家姓》里把“赵”姓列在第一个，正说明它是宋代的产物。至于在《拴娃娃》里唱那一句山歌，不仅活跃了观众情绪，而且一下子把人们带到了气氛很浓的规定情景里去。又加上侯宝林善于学唱，在一个以说为主的节目里，让观众得到更多的艺术享受，这不是顺理成章的吗？至于名声稍逊于他的，则更是喋喋不休，当面破口了。一次，他穿了一身西装在街上碰见了他的同行，这位同行讥讽地说：“吓，‘人’啦！这还象说相声的吗？”侯宝林满不在乎地说：“‘人’啦怎么的？说相声的就不是人吗？就不能过人的生活？只要我活着，就非把相声打进艺术圈儿！”这位同道半讥讽半赞扬地说：“行，你是相声的改革家！”“改革”二字在当时并不尽是褒义，它有欺师灭祖、无规无矩的味道。

一个人的成功，总是要经过一番曲折的。中国是小农经济的土壤，狭隘和偏见长时期蒙住人们的眼睛，盛产嫉妒。在知识分子中有文人相轻，在有产阶级中有尔虞我诈，在市民圈子里有你欺我骗，甚至于相互扭打、破口大骂。不怕挨骂，算不得勇敢，但骂而有乐就更难得了。因为它已超脱了传统偏见，另有坚强的精神支柱。侯宝林似乎有特殊的禀赋，他常说：“不挨骂，长不大，宁可让人骂你，也不让人可怜。”因为后者只是无能的表现。老实并不尽是人的可取之

处，老实又有本事才是一个真正的人。“你挨骂，说明你做了工作，有了成绩。”这一看法，一直是他对生活态度的一个方面。

由骂人而不骂，由冷漠而奉迎，这大概又是骂人者的行动逻辑。解放前夕的侯宝林，身边已略有几位追随者了。这和那个时期相声濒于死亡的情况有关。日寇统治的八年，是人们失望的八年，而国民党统治的四年，是人们由希望而绝望的四年。其他方面的情况我们不消描绘，相声界的腐败已经臭不可闻了。比戏剧舞台上《十八摸》、《戏迷小姐》更有甚者，相声舞台上则是《大娶亲》、《牛头叫》、《口吐莲花》、《妓女打电话》、《流行歌曲》、《反七口》、《家堂令》、《群曲上寿》、《抢王八蛋》等一类黄色下流的节目。而“地上”的节目更惨：《武则天》、《捏饺子》、《修尖儿》、《傻子学乖》等乌烟瘴气的节目大量泛滥，只《嫖论》就有十几段，“荤口”的节目不少于五十段到一百段。这哪里是艺术？简直是“精神妓院”！尽管使出了全部招数，但观众却冷冷落落。艺人们并不懂得，腐败的只是社会并不是人民。迎合了低级趣味，就必然抛弃了正派观众。而正经老实的百姓是大多数的。那时候，无论是北京的“天桥”，还是天津的“三不管”，稍为规矩的人家都嘱咐孩子们千万不能到那儿去玩。威胁之一倒不一定是花街柳巷的妓女，而是生怕凑进相声场子把孩子们带坏了。一句话，中国完了，艺术完了，相声也完了！

新中国成立，给相声带来的变化是难以言状的。原来的“艺人”，现在被称为“同志”了，原来“臭说相声的”、

“伺候人的”，现在变成党的“文艺工作者”了。政治的解放和经济的翻身，几乎是同时的。物价再不是一日三涨了，再不象相声《昨天》里所描述的，开始还能约二斤棒子面，但是眨眼工夫就只够打浆子的了。“艺人”们有吃有穿、衣食温饱了。但是他们身上的“艺术”，作为报党之恩的本事，非常遗憾，还是原来的一套。一次，北京的一家工厂请来相声演员表演节目，目的是配合当时正在开展的思想教育运动。但是，节目却还是《俏皮话》一类陈旧不堪的内容，里面充满了“武大郎攀杠子——上下够不着，我的儿子；武大郎卖豆腐——人熊货软，我的孙子”等庸俗低级的趣味。尽管这几位演员信心十足，热情积极，以为这就是为工人阶级服务了。但是，工人们却十分冷淡。工厂的领导没等节目演完，就把他们“请”出去了。这件事，现在看来有些滑稽可笑，但在当时却是实在发生的。一个社会制度的突然转变，必然带来艺术上的一度混乱。解放初期的戏曲、曲艺舞台，特别是“地上”，以及茶园、小戏棚子之类，往往外面贴的是一本正经的节目广告，里边却仍在兜售黄色下流的玩艺儿。有时新文艺干部一来，即慌忙改唱“东方红”。也有的艺人，如吹鼓手之类，竟然在死人出殡的仪仗里，吹起了《解放区的天》等曲子。他们并不尽是拒绝或反对为新社会服务，而是不知道怎样才能跟上时代的步伐。相声演员被赶出来这件事，引起了北京相声界的强烈反响，也引起了侯宝林的深思。有的同志灰心失望，觉得自己就要失业了。有的同志提出：我们还年轻力壮，应该改行干别的。也有人认为：相声这行就不是真正的本事，骗得了旧社会，骗不了共产党。而大多数

艺人则不管不顾，扬言：爱怎么的就怎么的，过去怎么样说现在还怎么样说。侯宝林不同意上述意见，他觉得这不单是相声界的问题，戏曲舞台比我们强吗？那种大卖色相、怪腔怪调的时髦戏剧比相声强吗？相声应该改革，应该成为艺术，应该让大学教授都爱听，这是他多年以来的宿愿。他虽然还不理解党的文艺政策，但是他坚信共产党不会取消艺术，坚信他的宿愿一定能够实现。

"相声改革小组"不是他首先倡议的，但是他首先响应、积极赞同。那时，他已经作为相声界名人，参加党召开的一些文艺工作者会议了。在会上，他认识了老舍、吴晓铃、罗常培这样一些文人学者。他们过去是他的老观众。他听说老舍先生在抗日时期的四川写过相声，在美国教学期间还以"票友"身份演过相声。于是，他就和孙玉奎等同志一道访问了这些文人。他们都支持"相声改革小组"的成立，并答应编写一些新段子供他们演出。

有了艺术高手的支持，侯宝林他们的信心足了。那时他并不象多数艺人那样毫无着落，凭着他过去的名气，以及节目清新优美的特点，在大剧场演出，每月仍有富裕的收入。但是他决计参加"相声改革小组"，把艺人们组织起来。开始只有一、二十人，以后又陆续有人参加。他们的改革步骤也很简单，在收入上平均分摊，不管能耐大小，名声高低，一律按人头儿取份。而在改革上则是去旧更新。首先删除"荤口"，净化相声的语言，去掉那些诸如"要穿贵人衣，需生贵人体，要吃贵人食，需长贵人齿"、"造化不小"、"福份挺大"等一类陈旧的语言。每天有两个人到各演出场

所"监听"。凡是有脏字儿的，则马上记下来请演员删除。这看起来轻而易举，但对于形成惯性又无文化的艺人来说，则是难而又难的事情。紧接着是学文化，把老舍等先生们写的一些成功作品，交给那些底子薄、艺术软的演员。让他们尝到艺术改革的甜头，增强信心。而他自己则身体力行，和孙玉奎等同志合作，创作并改编起新节目来。经过一番努力，他们已经积累了堪于一试的一批新节目了。为了提高相声的声誉，增强同伴的信心，他们租用大剧场演出，没想到，竟与当时一流京戏演员荀慧生、裘盛戎的票价一样，戏票抢售一空，他们的试验演出获得了圆满成功！以后，接二连三几次演出，又都是满场满彩，相声的威望提高了，艺人们的失望情绪扫除了。从此，相声进入了一个崭新的阶段。

应该怎样评价这个开始只有十来个人的相声改革小组呢？

首先，也是最重要的，它把相声的命运和党的事业自觉地联系在一起了。文艺不是"齿轮和螺丝钉"吗？这个小小的螺丝钉拧在了党的宣传机器的机体上，就使这个机器增加了威力，也同时使这个螺丝钉具有了真正价值。从此，相声不只是人们开心解闷的"玩艺儿"了，而是通过"开心解闷"——通过笑——这是相声的武器，成为党"团结人民，教育人民，打击敌人，消灭敌人"的有力"武器"了。回顾三十年来侯宝林所说的几百段、所写的几十段相声作品，有哪一段不是为了党的宣传任务而产生的呢？宣传品不一定是文艺，但文艺必须是宣传品。打倒"四人帮"以后，有人对"宣传"二字持有怀疑态度，他们认为那些粗制滥造的作品，

都是由“说中心、唱中心、演中心”这个口号造成的。侯宝林对这一说法持有不同意见，他说，这个口号固然不够科学，但相声和其他的艺术形式不同，它短小精悍，被称为投枪、匕首，来得快，使得活，不用它配合中心，难道还使用那些“傻、大、黑、粗”的重型武器，如长篇小说、大型歌舞一类的形式吗？问题不在于要否配合中心，而在于这“中心”正确与否。现在回顾“大跃进”时期的很多作品站不住了，是因为“大跃进”本身就是极“左”、浮夸的产物。而三十年来的一些成功之作，如《婚姻与迷信》，就是配合当时宣传婚姻法的，《一贯道》，是配合镇反和清除反动会道门的，《夜行记》，是配合宣传交通规则的，《美蒋劳军记》，是配合反对蒋介石妄图反攻大陆的，如此等等。侯宝林的看法是有一定道理的。用他的话说：“党的中心任务如果都不去配合，那么，党不就成了光杆司令了吗？”如果从文艺与党的关系来看，文艺当然是从属于党的。如果把“中心任务”和实实在在的生活统一起来，这话就更是千真万确的了。但是，遗憾得很，三十年来，我们往往强调一种倾向，却忽视了另一种倾向。我们把“中心任务”和真实、生动、具体的生活割裂开来，对立起来，以政治代替文艺，以标语口号代替艺术形象，以配合中心代替深入生活，于是，“配合中心”的说法，就成为人们脱离实际的防空洞，甚至于成为假、大、空话的同义语。侯宝林举出的那些例子，是政治热情的产物，是“中心任务”激发了他的创作欲望，而成功的原因是他有丰富生活的后盾，它们其实也还是从生活到艺术，而不是以“中心”代替生活。

第二，是明确了相声的讽刺特长，自觉地把它当作手中的武器。在这以前，侯宝林虽然是个“好说相声”的，但他在理论上并不明确“讽刺”二字的真正含义，并不知道讽刺还有对敌人和对同盟者的界限之分，“讽刺的生命是真实”，以及讽刺还要有准确性、分寸感等等。他只知道相声是“招笑的”，什么样的故事可以编相声，什么样的话是相声的语言。虽然他在日寇统治时期，就讽刺过当时的“红头火柴”，说它们“只响不着，可以买回去当礶炮儿”。但是，他的拿手节目，尤其是“学唱”节目，就其主要倾向来说，是属于“幽默”而并非“讽刺”类型的。他还不是就相声的现实主义讽刺传统出发，自觉地拿起并磨砺这一武器，而主要是从他的“本事”——特长出发，在形式和风格特点上崭露他的头角。现在不同了，他是党的宣传员，党需要他用相声这一铁帚，清除旧世界的种种垃圾，于是，他毫不犹豫地在这方面下苦功夫。从长于“学唱”到致力“说逗”，侯宝林主要还不是为了弥补在基本功上的片面，而是因为党的事业使他开了心窍，为了讽刺，就应该大用“说逗”，因为它们能鞭辟入里，活灵活现，世界上再没有比语言这个东西更神秘奥妙的了，象人们常说的“它能够粘住一切东西”。后来，侯宝林被称为语言大师，“相声改革小组”给他打下了坚实基础。

其三，就是增强了使相声成为“艺术”的信心。这是他梦寐以求的，现在有了实现的可能了。党重视这个小组，派来了联络员；文人学者重视它，经常给他们供应作品、提供素材。老舍、罗常培、吴晓铃等先生还经常撰文，指出缺点，明确方向，引经据典地把古代俳优们的光辉事迹介绍给他

们，启迪他们的思想和才智。此后，在他们取得一番成绩以后，中央的领导人毛主席、周总理、陈毅等同志都关心相声，一个“撂地”出身的穷孩子走进了“怀仁堂”、“紫光阁”，成了受人尊敬的“座上宾”。相声真的登上大雅之堂了。从此，侯宝林日之所思，夜之所想的，就是提高相声的艺术格调。不仅使老百姓爱听，也要使知识分子喜爱，不仅局限在北方，也要流传到南国，不仅要工人喜欢，也要使农民发笑……现在的侯宝林已经高瞻远瞩，颇有见识了。相声艺术格调的提高，也以这个小组的成立为标志。

（二）象海绵一样吸水

“谁要能发现我解放前的‘墨宝’，谁将获得价值连城的珍贵文物。”侯宝林经常这样打趣说。因为在那个时候他的相声已然不俗。往往洋洋洒洒，滔滔不绝，不是出口成章，就是引经据典。不了解内情的观众，还以为他是大学毕业，或是自学成才——用他的话说“祖辈是两榜进士出身”呢！因此，每有机遇，观众总是请他签名题字。而他自己则支支吾吾，或是“王顾左右而言他”，或是借口说：“你们的笔墨我使不习惯，改日再说。”这虽然是笑话，但也反映他还有点儿虚荣。但其中却蕴含着他不甘落后的雄心壮志。

现在不同了，他所从事的相声已经被称为艺术，而他自己也成了“全国知名人士”、“著名相声演员”。不学习怎么成

呢？一九五五年，他参加了中央广播说唱团，在填写履历表时，他在“文化水平”栏内写上“初中程度”。用他自己的话说：“其实是小学二年。”这当然是自谦之词，他的实际水平已经远远超过了初中。那完全是口耳之学，听书，看戏，历来是中国劳动人民学习历史和文学的重要途径。

他的学习方法极其别致，历史和文学同时并举，现代和古代相互结合。他最关心的是古代的喜剧艺术，俳优是怎么回事，参军戏的具体内容，而兴趣最大的是古代的各种笑话。有时为了弄清楚一个词，他要从西城跑到南城，去请教他最敬佩的吴晓铃先生。往往是吴先生稍加解释，他就马上大彻大悟。比如唐参军里的《三教论衡》，原文只是一个故事梗概，说释迦如来、太上老君和孔夫子都是“妇人”。他一听就马上指出，“妇人”这个字眼喜剧味儿不足，如果翻译成一段相声，应该改成“娘们儿”。这样才能文白相衬、雅俗对比，把那些“先知”、“圣人”从天上拉到地下。又如《张协状元》里有两句下场诗：“黄河尚有澄清日，人可岂无得意时”，被古代优伶歪讲为：“王和尚有成亲日”。他一听就说，这是方言包袱，该艺人一定说吴语，因为江浙一带“黄”、“王”不分，“清”、“亲”不分。雄厚的生活基础，道听途说的种种杂学，以及他才思敏捷的天然秉赋，往往使他的学习事半功倍。

文化大革命以前，侯宝林是中国笑话书的著名收藏家，他的工资和稿费收入，除去用于生活，几乎全部都花在这方面了。他从这些艺术宝藏里获益非浅。有的利用它们的素材，有的吸收它们的手法。他虽然当时并无任何学衔，但是居然能辅导文学研究所的同志撰写这方面的论文。然而，

止于书本上的僵死笑话，他还远嫌不够。于是，他就在六十年代初期发起一个“星期笑话会”，每周在政协的休息室里请艺术界的同道们共同献宝。这对于同道是一种休息，而对于他自己，则是难得的学习机会。大概在这以前，政协举行一次宴会，席间朋友们请侯宝林即席表演，但他的伙伴没在，怎么办？于是他便说了这样一段“单口”，大意是这样的：

> 蒋介石台湾政权摇摇欲坠，为了给这群丑类撑腰鼓气，美国的三名首脑：艾奇逊、杜勒斯和艾森豪威尔亲临台湾。台湾当局在机场上布满了欢迎的人群。这使得在机场上空的三个美国佬非常高兴。艾奇逊说：“你看，我忘记带来了礼品，如果把一些水果扔下去，儿童们准得高兴。”杜勒斯不以为然，他说：“如果扔下去一些玻璃丝袜子、口红，所有的妇女都会高兴。”艾森豪威尔则得意洋洋地说：“如果把美金、银元扔下去，男女老少都会高兴。”这时候，前面的驾驶员言语了，他说：“如果我飞机一翻个儿，把你们仨人扔下去，全世界人民都会高兴！”

这个单口博得了强烈效果，在场的陈毅同志大加称赞。但这个节目是哪里来的呢？它是侯宝林从一幅漫画中得到启发敷演而成的。可以说，凡是喜剧艺术，侯宝林都不放过。他把漫画称为“无声的相声”，他认为相声也应是“有声的漫画”，在对话里有画面、有形象、有意境，具有那简炼、含蓄、幽默、深刻的艺术格调。故而他在漫画界有许许多多

朋友。

至于外国喜剧，过去侯宝林怎么可能知道？他只看过卓别林的《摩登时代》等有数的几部电影。现在他要从阿里斯托芬开始了，什么哥尔多尼、莫里哀、莎士比亚，他都涉猎过他们的作品。这当然是潜移默化的，只是扩大他的艺术视野。但也偶有直接受益的地方，他从《堂吉诃德》那里懂得了荒诞，从《伪君子》、《悭吝人》那里懂得了类型和典型，从《一仆二主》那里印证了误会和巧合是喜剧的必须手段，从《第十二夜》那里明白了什么是"莎士比亚化"。他欣赏莫里哀喜剧的命名，借用他《屈打成医》的手法，把他的相声《医生》改名为《妙手成患》。中国成语里有"妙手成春"，称赞医生医道的高明，把"春"换成了"患"字，就把那位在人家肚皮上安拉锁的医生，自诩聪明而实际愚蠢的精神状态，以及作者的讽刺意味，在标题上描状出来了。

但侯宝林最感兴趣的，是外国流行的民间笑话。英国人讽刺北爱尔兰的笑话，欧洲人讽刺犹太人的笑话，匈牙利以及东欧和苏联的政治笑话，他都想方设法四处打听。《夜行记》主人公那辆制造恶作剧的破车，即是采取曲折的修辞手法，为了加强讽刺意味，也为了刻划主人公的虚荣，把它说成是："车还骑得过，反正除了铃不响剩下全响。"这一描状手法，就是从欧洲讽刺犹太人的笑话里脱化而来。犹太人往往自私、吝啬，一则笑话嘲笑他们买的破旧汽车时说："除了喇叭不响剩下全响。"侯宝林把它移植于中国社会生活，赋予了中国小市民的性格，反映了那种自作聪明、油滑世故、灵魂卑微的精神状态。《醉酒》里爬手电筒的情节，也脱胎于欧洲

笑话，原来不是讽刺醉汉，而是描摹神经病患者。因为这两种人，都有似痴似愚的特点。但前者是应该同情的病人，后者是生活无度的醉汉。这一移花接木的改造，看似轻而易举，却有点石成金之妙。

文化修养影响着艺术格调，侯宝林早就明白这个道理。但解放前他即使再红，也还是一个“说相声”的。那时候，曲艺艺人比戏曲演员地位更低。有钱的戏曲名角可以请曲艺艺人到家里来办堂会，而再红的曲艺艺人却请不动戏曲演员。侯宝林有他的傲气拗骨：你再多的报酬，我也不给你们做堂会，要听我的节目可以，得下请帖，随份子，把我当作座上宾，虽然我一文不得，还赔上送礼，但我和你们能平起平坐，因为我们都是人。就这样非但没有得罪他们，反使梨园界另眼看待，十分敬重。也就在这些交往中，侯宝林观察了戏曲家们的生活爱好。于是他自己也想得到熏陶，比如，观赏字画，品鉴古董、文物等。但那时候他其实还是一文不存的穷汉，附庸风雅谈何容易！

现在不同了，他有了充足的时间和学习条件。在书画中，他体悟了匠气和儒气的区别，写意和工笔的妙处，豪放和婉约的风格。于是，他自觉不自觉地把它们吸收到相声里来，使他的创作有一个朦胧的美学思想指导。他在书画界结识了很多朋友，他自己也从练好写名字开始，一张复一张地写些“福”、“寿”、“考”诸字。有时还把他的得意之作送给朋友。一九七二年从干校回来以后，单位补发了他十年来的工资，这是一笔不小的收入。他说，他一生没有挣过大钱，现在有了积蓄，可以买些古董、文物了。他喜欢这些，认为

一个演员应该广见博闻，应该从中国的文物里体偖中国艺术的发展历程，研究从模拟到表现，从写实到写意，从技到艺的发展变化，以及艺术和生活、时代的联系。他也喜欢文物考古，但又往往连具体的朝代顺序都不十分清楚。他的办法还是道听途说，无师自通。往往在人家谈论中抓其要领、梗概，然后就自己反复观察、比较。现在，他可以算得上一般水平的文物收藏家了。不仅能够断代，还约略能够指出各种瓷器、古币的品种，特点，艺术风格，美学价值等等。他那一间不大的卧室里琳瑯满目，无所不藏，往往使外国朋友大为惊讶。至于诗词歌赋、种花养鸟等，他也力所能及，伸长触角，把兴趣的圈子划得越来越大。他至今还没掌握诗词格律，但会编顺口溜一类的通俗诗。前两年，他见到白杨为《红楼梦》里的菊花诗配画，而后赵丹又为白杨的配画题诗，他就凑趣写上了如下四句：

演员一世自风流，
真假虚实恣意求，
莫道常为座上客，
有时也做阶下囚。

这虽然并非上乘，但是有玩笑双关，有对十年浩劫的愤慨。总之，侯宝林觉得，作为一个中国的艺术家，就应该了解中国的文学艺术。这种见解无疑是正确的。艺术的道路曲折而微妙。你要精通一门艺术，当然要从基本功着手，按照本门艺术所铺设的层层阶梯循序渐进。但是艺术的宝塔是建

立在宽厚的基础之上的。"经院派"某些学者的局限性之一，就是把眼界限得很窄，往往皓首穷经，只在他追求的行当内徜徉。他们即使把书读烂，充其量也只是食而不化的书袋。有成就的艺术家，往往曲折迂迴，要搞本门，甚至有时先离开本门，在与其他形式的比较体悟中，获取对艺术的一般理解，掌握各种形式的个性，然后再回到自己所从事的行当中，比兴联想，观察体悟，于是，就常有柳暗花明，更上一层楼的妙趣。侯宝林具有这方面的资质。一次，他在毛主席面前表演节目，竟信口说道："读书死，死读书，读书读死，不如不读书。"他这句顺口溜，使得毛主席睁大眼睛，大为惊异。

（三）在生活激流中游泳

"侯宝林难倒了华罗庚！"这是风行一时的民间传说。

侯宝林问华罗庚："二加三在什么情况下等于四？"

华罗庚沉默了。

侯宝林强调说："请注意，我问的是在什么情况下！"

华罗庚仍然解释不出。

侯宝林笑了："你怎么这么糊涂，在数学家喝醉了的情况下呀！"

华罗庚放声大笑了。他沉默了半晌，也想难为一下这个聪明的朋友。他说："我腿脚不好，请你帮我出去买一瓶桔

子汁咱们喝，顺便再捎一包炒米花来我好喂鱼。给你，这是四角四分钱。”

四角四分钱，侯宝林知道这只是一瓶桔子汁钱。炒米花怎么办呢？当然自己不能代垫，这大概是数学家想考考我！于是，他就想起了四舍五入，一两一两分十次零打，结果桔子汁也买了，炒米花也带了回来。华罗庚非常高兴，拍着他肩膀说：“当初你要是学数学，也是好样的！”

其实，侯宝林的数学并不高明，这只说明他善于动脑子，懂得生活。

侯宝林本人也是爱听民间传说的人。他对这样一则传说非常欣赏：

清代有个饱学经伦的名医叫叶天士。他精通医书，倒背如流，但总不能手到病除，享有盛名。一天，有一只狗蝇钻进了他小孩儿的耳朵里，危险异常。而他自已则束手无策。这时候，门外有一个摇串铃浪迹江湖的郎中走过。叶天士把他请进来问他能不能治。郎中笑笑说：“这很容易。请找一条狗来！”于是，他就剪了一簇狗毛，把它缠在一棵细棍儿上，轻轻捅进病人耳朵。与此同时，引逗孩子转移注意力。等到孩子不哭不闹，稍为平静下来的时候。这位郎中突然一抽小棍儿，于是那只狗蝇包在狗毛里被抽了出来。

侯宝林说：这就是向生活学习，因为这一病例是医书上所不载的。是的，向书本学习只可能是“流”，而不是“源”，“源”是丰富生动的现实生活。解放以后，侯宝林在这方面甩开了步子。全国大概只有很少地方没有他的足迹。他还去过朝鲜，在四次、五次战役最激烈的时候，领略了震人心弦的炮

员，也同时和战士交上了朋友。一直到他息影舞台以后，已经是六十多岁的老人了，在越南侵略者侵入我国边界，我们进行自卫反击战时，他还主动提出：一定要到真正危险的前沿。他虽然在那里得了重病，喉头炎弄得他一字讲不出，但是，他把人民的关怀送到了战士心里，也同时学到了许多东西。一九五八年左右，开展“支农”工作，侯宝林第一个报名，到沧县过了整整半年的农村生活。以后大概是一九六三年，煤矿工人提出文艺作品应该反映一下他们的生活。这个人民代表大会的提案送到了周总理办公桌前，周总理说：“还是请侯宝林同志去吧。”在他老人家眼里，侯宝林是个能上能下有“学问”的人。侯宝林二话没说，来到唐山矿井，和工人交上了朋友，这就是他《给您道喜》、《侯大胆》等反映矿工生活作品产生的背景。以后侯宝林又多次深入矿区，每次必然下井，不是比比划划装装样子，而是在坑道里亲自抡镐、搬煤，戴同样的矿灯，吃同样的饭。他明白了地下和地上的不同，懂得了矿工的过去和现在，因此也更加珍惜“阳光下”的日子了。后来，他又前后三次去过大庆。一次在哈尔滨停留期间，他还提出：无论如何也应该给他安排三天工夫到林区看一看。他不是想猎奇一番原始森林的风光，而是觉得那些无名英雄们才是真正的老师，他应该向他们学习，表示自己对他们的深情。

文化大革命中，关于侯宝林的传说各种各样。其实，他只住过牛棚、擦过厕所，在当年包公放粮的陈州——河南淮阳干校生活了两年半。可以说遭遇了不少屈辱和折磨。但是，只要能使他和人民接近，他就高兴。因此在“劳改”

期间，他并不象有些人那样愁眉苦脸，无可奈何。他活得挺有味儿，甚至爱上了那个地方。临出北京时，他就带上了瓦刀、刨子、锯之类的劳动工具。他平时在家里就喜欢鼓捣个什么玩艺儿。心想，这一下可有了学本事的机会了。但是，作为"黑帮人物"，他怎么能干上这样"高级"的活呢？班里规定他的仍然是掏粪、收拾厕所，并把他安排在"突击队"里抢场、扛包。说来也许奇怪，一百六、七十斤装满黄豆的大麻包，他象小伙子一样扛起来就走，而且能变换各种姿式，如同把势一样步伐矫健。即使赤脚踩着场上的黄豆，爬上四十五度高五十米长的跳板，他也飞上飞下，毫不含糊。这时，他已经是五十开外的人了。

他干得多，干得好，而且心里着实高兴，因为他又学了一手本事，而且闯过了一道又一道难关。于是，他就情不自禁地哼哼起来，这当然不是公开的，在晚上让他看场的时候，他唱上一段"样板戏"。在用方木平整稻田土地的时候，他喊上一阵劳动号子。他喊得那样动听，以至使周围的农民群众直起腰来，放下了手里的活。于是，这又成了他"破坏生产"的一条罪状，晚上遭到了"一事一议"的批判。但从此他和那里的农工师傅们交上了朋友。农工师傅们不相信过去要饭出身的侯宝林会比黄世仁更坏，他们敢于和侯宝林交谈。那时候割麦子，连里提出的口号是：三百米不抬头，五十米不直腰。农工师傅则抗议说："不许直腰？毛主席来了也得让我们直腰。"对于"接受再教育"者的老师，干校的"左派"们当然是无可奈何。侯宝林和他的难友们所以能够活下来是和农民群众的保护分不开的。因此，一九七二

年从干校回来以后，虽然还没有宣布“平反”、“解放”，但侯宝林急于重返舞台，他首先改编演出的就是歌颂农民群众的《种子迷》。

“凡事都要一分为二。”侯宝林经常这样说。

有人就问他：“难道对文化大革命也要一分为二吗？”

侯宝林笑了。他说：“你看，这十几年我们学到了多少东西，认识了多少人，掌握了多少本事啊！我觉得，对我来说有好处，所以我不象别人有那么大的怨气！”

侯宝林的话有他自己的道理，他是从向生活学习这个角度出发的。他不仅学会了瓦匠活——能够砌一排猪圈；学会了使锯——为文工团宣传队做了一台琴桌，帮师傅打了一辆架子车；学会了种瓜、种菜、修整果树，而且变得更为聪明，更加热爱生活了。可以说经过了这样一番风雨，他思想上得到了一番飞跃。至此，他才懂得了人生的意义，该爱的爱得更深，该恨的恨得更烈。他焕发出一种要做大事业，而且“赶快做”的热情。犹如地下的岩浆，经过一场地震，无可遏制地喷发出来了。他息影舞台著书立说，以及每天都在为相声事业奔波，无不发端于这种力量。而对他自己的艺术道路何是何非，何长何短，至此他才有了一个理智的认识。当时的干校里有一句极“左”的行动口号：叫做“高温高速炼红心”。我们不妨借用这句话说：“侯宝林炼出来了！”

四 他拿起了沉重的笔

（一）愿做"匕首"和"投枪"

相声不是单纯的文学形式，侯宝林也不是作为作家而进行创作的，他只是为了演出的需要才拿起沉重的笔。他自己编写的相声不多，多半是专业或业余作者草就了一篇初稿，或者提供一个轮廓，经他修改加工，特别是经过舞台实践，才逐渐丰富"立起来"。因此，即使最成功的作品，也不只是他一个人的智慧，而包含着许多无名英雄的集体劳动。尤其是热心相声的观众，往往在舞台演出以后，东一句、西一句地给他出点子、想办法，使他的才思活跃起来。编辑、演员、理论工作者也给了他不少帮助。象所有的民间文学创作一样，他不是先有了完整的脚本，一字不爽

地照本宣科，而往往是在舞台上经过千锤百炼以后，才把它们最后在文字上固定下来。

侯宝林不是一个多产作家，现在出版的两本相声集《侯宝林相声选》(人民文学出版社，1980 年出版)和《再生集》(山西人民出版社，1979 年版)，一本主要是“文化革命”以前的旧作，一本是打倒“四人帮”以后的新篇。前者分新创和改编两部分，集中反映了侯宝林相声的主要风貌，是他五十年艺术生涯的代表，堪称是心血和得力之作。后者，主要是一股政治热情，反映他劫难之后的“再生”，一般没经过舞台的锤炼和考验，脍炙人口的作品不多。我们的评论自然以《侯宝林相声选》为主，一些不载入此册，但经过他舞台润色的作品，我们将在论述他的表演艺术时涉及。

侯宝林把他的相声分为三类：喜欢的，比较喜欢的，一般过得去的。对于反映新时代生活的创作，他喜欢的作品有：《婚姻与迷信》、《一贯道》、《妙手成患》、《夜行记》、《种子迷》五篇；比较喜欢的有：《醉酒》、《橡皮膏》、《给您道喜》三篇；一般过得去的有：《不宜动土》、《偷米》、《我是家长》、《打百分》、《宽打窄用》、《服务态度》、《杂谈空城计》、《普通话与方言》、《侯大胆》、《全家福》、《麻醉新篇》、《炼铁队》、《姓名学》、《没有开完的会》、《技术比赛》、《不挂“客满”牌》、《红状元》等十七篇，上、中、下三等共计二十五篇。侯宝林的看法和我们大体一致，只是略觉过严了一点儿，第三等作品中如《服务态度》、《普通话与方言》、《姓名学》等，在许多方面还是具有长处的。

下面，我们从三个方面来评介他的新作。

1 强烈的时代精神

前面，我们曾经涉及了“配合中心”的问题。侯宝林的看法有些执拗，他总认为没有“配合中心”，就没有今天相声繁荣的局面，也无法发挥相声“匕首”、“投枪”的作用。他的这一看法来自于他发自内心的政治热情。的确，象侯宝林所说的，是党和社会主义制度使相声重新获得了艺术生命，因此，相声就应该忠心耿耿、服服贴贴地为党的中心工作服务。舍此，难道还有比曲艺更轻便、更灵活、更得手的武器吗？他举出一些得意成功的作品，作为这一看法的客观根据。比如，《婚姻与迷信》是配合宣传新婚姻法的。因为，几千年来人们已经习惯于传统的生活方式，男女不平等已经渗透到伦理观念、道德规范、生活习俗等一切方面。生活的惯性使得人们对以往的一切，既不怀疑又不甚虔诚。只有当社会制度根本变革了，人们站在一个新的历史高度，才豁然开朗，觉得过去的一切荒唐可笑。于是，在嘲笑别人的同时，也含有自我批评的意味。这个节目创作于一九四九年，名为“配合中心”，实际却厚积而薄发，从一个侧面抒发了作者对新生活的热爱，对旧社会的憎恶。它开了一代新风，直至今天还有其思想认识价值和美学价值。《一贯道》也是为了配合清除反动会道门运动，是党组织下达的任务。实际是《婚姻与迷信》的姐妹篇。因为，多年来的封建迷信思想，正是这些宗教团体酿造的。当揭开它们的反动面目以后，人们才明白自己受骗的原因。随着人们命运的根本转变，当然不可遏制

地要抒发自己的喜怒。艺术就是如此，只要你代表了群众的爱憎，说出了他们想说而没说的心里话，你就得到了群众的支持，这就是所谓的默契。《妙手成患》几乎来自于新闻报导。五十年代初期，医务界医疗事故屡屡出现，报纸上就登载着大夫开刀把纱布落在腹腔，几次求医不予重视，最后化浓危及生命，终于在打开腹腔后真相大白的新闻。这段作品"安拉锁"的情节，几乎成了讽刺一切马虎大夫的重型炮弹。竟至引起部分医务界的不满和抗议。《夜行记》原作者之一郎德丰同志是公安局的工作人员，他的创作初衷是为了配合当时交通规则的宣传，并没有想到它成了一篇经久不衰、富有魅力的作品。因此，侯宝林认为"配合中心"应该一分为二，不然不会有这些作品问世。是的，一分为二的看法颇有道理，大概侯宝林本人也曾想到一些粗制滥造的作品，也同样是在"说中心"的口号下出笼的。他自己不甚喜欢的那些"三等"作品，也即是在"中心"运动下催生的，它们并无很强的艺术生命，如过眼烟云一样，有时虽然轰动一阵，但很快就消声匿迹，被人们遗忘了。

所以，对"配合中心"应该具体分析。侯宝林在这方面的政治热情是突出而可贵的。但他成功的根本原因，却不在朴素的政治热情，或者说，他的政治热情只是他成功的出发点。侯宝林相声的时代精神，至少有三个问题应该略加阐述：

政治和生活　政治不是僵死抽象的概念，而是实在的生动的生活。"政治是经济的集中表现"，从文艺创作角度理解，这政治不是经济的对立物，而是概括、集中所谓浓缩了的

生活，它不可能不夹带着丰满的生活血肉；从艺术典型分析，越是有概括力的形象，越应该有具体入微的细节。从艺术和生活的关系分析，为政治服务和从生活出发是并行不悖的。政治非但不能遮掩生活，反而是催发生活的强化剂。侯宝林上述的成功作品，正是有雄厚的生活经历做基础。他熟悉传统的生活习惯，知道种种结婚的习俗，经历了大男子主义统治中国的半封建半殖民地的社会生活。对于结婚的种种繁节缛礼，人们既不相信也不怀疑，只是麻木地按着传统的生活惯性，沿袭父一辈、子一辈的规矩、老例。现在解放了，人们的眼睛突然敏锐起来，政治和经济的翻身又给他们以破旧立新的勇气。于是，政治擦亮了他的眼睛，锐化了他的嗅觉，调动了他的聪明智慧和以往的生活经验。这样《婚姻与迷信》这一作品就问世了。因此，"配合中心"并无问题，问题是对"中心"的理解，以及这一"中心"是否是顺乎历史发展的必然趋势。三十年来，我们有一些所谓"中心"是人为的，是不符合客观规律的。而对"中心"的理解则越来越狭窄滞板，成了政策的图解、广告式的标语、口号。一九五七年以后，侯宝林本人有相当数量的作品没能收进集子，这原因就和配合的"中心"一样短命夭折。艺术和生活的关系如此，作品中说理和形象的关系也大体如此。

说理和形象　侯宝林的相声有一个突出的特点，就是说理和评论的成分，比一般相声作品要多。当然，他也注意使用情节，在似虚似实、若断若续的虚拟性情节里塑造人物，表达他的感情。但他不象有的作家那样，离开情节就组织不了包袱。这当然是侯宝林相声的一大长处。因为，相声本来

就是曲艺中的“杂文”、“小品”，它应该明确表达自己的观点、态度和爱憎感情。而不象戏剧、小说那样，把作者的观点躲在作品情节的背后，做到越隐蔽越好。侯宝林作品的评论、说理特点，并不尽然是因袭过去的传统。而主要是表达他的政治热情，他当时似乎有一种遏制不住的对生活的喜悦、激动，非要把它们“直言其事”出来不可。他过去就讨厌俗不可耐的春口、俏皮话，以及旧相声常用的套话。现在，为了抬高相声的身价，他就使用刚刚学到的一点文学、政治词语。这在他每段新作里都有表现，《戏剧杂谈》里“我”自称研究戏剧五十多年，别人问他一个四十二岁的人为什么研究戏剧五十多年时，他说：

甲　好象你听我的话，啊，有点儿矛盾？

乙　哎。

甲　对啦。

乙　对啦？

甲　矛盾是可能产生的，并且应该存在的。任何一个事物都会有矛盾存在，那就看你有没有办法使这个矛盾统一起来，否则就会形成对立，继续发展。这是个法则问题喽！你不懂得。

他的这段“新名词”是现买现卖，完全是刚学来的，但收到了十分强烈的艺术效果。一次，在给毛主席和周总理演出时，说到这里，周总理笑得竟然直拍毛主席的肩膀。他大概为毛泽东思想能渗透到相声里而兴奋。那句“侯宝林是个有

学问的人”，也可能由此时而获得了印象。但对于这样的台词，他的同行并不尽以为然，比如，他时而在表演中还穿插一些自己对生活、艺术、政治的见解，诸如“语言本身没有阶级性，使用语言的人有阶级性”，“戏曲是写意的，话剧是写实的”等等，他的同行们说：“您这相声我们谁也演不了。”而有些评论家则认为这是“把革命词语庸俗化的表现。”

这种见解当然是错误的。直接亮明作者态度，恰当使用政治词语，当是加强作品战斗性的一种表现。但这种议论只能是穿插，只能溶铸在整体艺术形象里，或者说只能采取形象化的议论。它应该成为塑造演员——叙述者形象的一种手段。侯宝林的说理不仅净化了相声语言，提高了相声格调，同时也有助于形成他的舞台风度，从而创造一个有性格特点的叙述者形象。这一点，其他演员大多不能做到，他们几乎在任何作品里，都把规定情境中的“我”和现实生活中的“我”等同起来。或者，竟以干巴巴的议论，代替形象化的说理。并不象《戏剧杂谈》那样正理歪讲，把《矛盾论》错用了地方，成为他自我吹嘘的口实。说理和形象融为一体就产生了格调清新的包袱。这当是指叙述者形象的塑造，而整个作品描绘的生活画面，则应解决现象和本质的关系。

现象和本质　侯宝林的相声具体入微，细致敏锐，往往只从现象出发最后触及事物的本质。人们赞叹他能在对男女的称呼中发现男尊女卑的封建观念：

甲　形容男人都带个大字儿，形容妇女都带个小字儿。

乙　怎么说？

甲　要形容男人：男子汉大丈夫、大老爷们儿、大小伙子、大学生，一落生就是个大胖小子。

乙　要形容妇女呢？

甲　满带个小字儿：小丫头儿、小妞儿、小女孩儿、小姑娘儿、好容易盼着结婚了……。

乙　就好了。

甲　小媳妇儿！

他在《戏剧与方言》里用四句话描状北京、山东、上海、河南的语言特点，也是夸张而真实的，《戏剧杂谈》里对戏曲和话剧舞台的种种分析，也形象而传神。他大概没有一篇配合中心的作品，不是从小处入手、往大处开掘的。这就是现象和本质之间的辩证法奥秘。

任何精湛的艺术，也不是掠取生活表面的现象，任何感人的形象也不只传达人们一时短暂的某种浮泛感情。它应该深入生活的底蕴，揭示潜藏在艺术形象内部的生活潜流。在有限的时间和空间里，表现无限丰富的社会内容，创造深刻隽永的艺术典型。犹如一枚味道醇厚的橄榄那样，把生活的丰富性寓于单纯的艺术形象之中。相声作为一种艺术，当然也应该在这方面着力。但是，如同其它喜剧艺术一样，相声又是一种通俗的群众文艺。我们知道，喜剧艺术必须反映群众普遍关心的社会问题，表达人们共鸣的时代感情，塑造大家熟悉的人物典型。因为笑产生自矛盾，而喜剧矛盾又往往以司空见惯的事物、引以为常的习俗为基础。笑的规律本身就

规定了喜剧艺术的通俗性和群众性。可以说，在各种艺术形式中，再没有比喜剧艺术更强调其通俗性、群众性特点的了。因为笑的过程，实际是观众按照自己的生活经验，来认识演员所创造的艺术形象的过程；当形象违反了生活的常规，才产生幽默和讽刺的包袱。上面所举的几个例子，都是作者对生活习俗敏锐而独到的发现，它触动了观众那根笑的神经，因此，由矛盾而产生包袱。

但是，这不是说相声只应在生活表面现象前止步，不是的。虚假的、肤浅的现象必须排斥在一切艺术大门之外，轻薄的笑声只能松动人们的肌肉，而不能启迪人们的灵魂。人们的审美标准不断在提高，笑将是高尚情操和健康感情的表现。因此，在包袱的创造中，就存在一个现象和本质的关系问题，也就是说，如何使包袱既从现象上着眼，又向本质处开掘——既播下通俗性种子，又结出深刻性果实；既使包袱可笑，又能发人深省。在选取题材时，它需要抛弃很多和生活本质毫无联系的肤浅现象，而选取和生活本质密切相关的典型事例。在这个过程中，既需要形象的摄取，又需要理论的筛选。所谓典型，即是把概括性和形象性融为一体，在形象里浓缩着发人深省的生活真谛，在概括时包容着丰富的生活血肉。《夜行记》里的那辆破车，《妙手成患》里的那个拉锁，都是现象和本质的统一体。

由此可见，把握现象和本质的关系，不是用现象图解本质——在抽象的观念上粘贴某种肤浅的图象，而是从生动、具体的生活现象出发。侯宝林在这方面的艺术长处，实际导源于他的现实主义的创作方法。艺术就应该如锹掘井般地引

出地下的生活潜流来。这当然是从具体到抽象、从个别到一般、从感情到理性的辩证思维的过程。

2 犀利的諷刺鋒芒

侯宝林的相声以讽刺为主，并不仅由于他从旧社会过来，使惯了讽刺武器，更主要是他善善恶恶，素有视疾如仇的个性。他象个赤子一样，不允许任何细菌、灰尘侵蚀我们党和社会主义祖国的健康肌体。他深知相声艺术的特长，经常说：在我们文学艺术中，只有相声、漫画、讽刺诗等有数的几个讽刺品种，党不会取消艺术的个性，正象不会让我们说相声的去跳芭蕾舞、让芭蕾舞演员来说相声一样。他的这种看法，在当时是难能可贵的。一九五七年以后，不少讽刺作品被当作“毒草”进行批判，对官僚主义等不正之风的批评被诬为“攻击党的领导”，对生活里落后现象的揭露被斥为“丑化社会主义”。于是当时流行的诸如《买猴儿》、《开会谜》等一批反映群众心声、切中时弊的好相声，往往成为批判对象，并且株连作者和演员，戴上“右派”帽子。一时间，讽刺艺术被列为禁区，人们一提起讽刺就噤若寒蝉，视为畏途。此后，随着频繁的政治运动和文艺战线批判所谓“修正主义”的不断升级，相声通向生活的大门渐渐关闭了，揭露矛盾的言路日益堵塞了。与此同时，一些歌颂新生活，赞扬新人物的“歌颂”相声出现。这当然是一种新生事物，它扩大了相声的艺术职能，增加了相声的风格品种，完全应该肯定。但是，在“五风”泛滥的日子里，假话、大话、空话是被当做

"光明面"吹得天花乱坠的。于是，象"幸会嫦娥"、"赶跑龙王"之类的浮夸、虚幻的作品便杂沓而生。侯宝林在这个时期相当沉默，虽然他也不能脱离风潮的影响，不得不对他由衷喜爱的讽刺相声有所敛敛，从而也表演了一些别人创作的"歌颂"作品，但他的看法是坚定的。纵观侯宝林解放以后的新作，多半产生在"反右"以前，此后他虽然初衷未改，但总是提心吊胆、四处碰壁。这局面几乎一直持续到打倒"四人帮"之后。现在我们谁能估计，由于不正常的政治生活，给侯宝林及其他一些有才智的作家损失了多少优秀作品？丧失了多少好的创作时机？当时，华君武同志画了一幅"政治对话"的漫画，讽刺粗制滥造的相声创作，送给侯宝林发表；侯宝林也以"对话"形式描状了一些相声并不可笑的情景在报纸上回答；但也终于难改当时沉默、无望的创作局面。尽管如此，二十年来，在政治风浪起伏的间歇中，在政策调整偶尔放松的隙缝中，侯宝林还是自始至终坚持了他所擅长的讽刺道路。虽然他也努力锻炼"歌颂"，写出了象《种子迷》那样较为成功的新篇，但讽刺仍然是他创作的重要特色。由于上述的种种原因，他的作品以"内部讽刺"为多，往往人小事微，在当时允许的途径里穿行，从他熟悉的生活素材入手。关于"内部讽刺"，他积累了丰富的艺术经验，特别对揭示人物性格的侧面和全貌、人物的共性和个性、以及性格和环境的关系等方面做了有益的探索。

侧面和全貌　相声是一种短小的曲艺形式，由于容量的限制，它不可能象其它长篇巨著那样全面地、从容不迫地展示人物的全貌，而只能截取人物性格的某一侧面，"以一斑

而窥全豹”，用这种方法塑造人物的形象。这样，就存在一个局部和整体的辨证关系问题。作为讽刺艺术，相声往往以夸张的手法，在有限的容量内突出、强调人物个性的某个方面，从而展示人物的特征，抒发作者的感情。同时，又由于人物性格的侧面和人物的整体形象是有机地联系在一起的，孤立地强调人物性格的侧面，就会“攻其一点，不及其余”，扭曲人物的整体形象，混淆“内部”和“外部”讽刺的界限，使被讽刺者失去前进的力量和信心。正确的方法是把性格侧面和整体形象统一起来，把侧面作为全貌的缩影。揭示侧面不是堆砌、罗列人物性格的表面外部特征，而是把人物的性格基调、内心世界和形象轮廓融进性格侧面的描绘中去。通过人物的眼睛勾划人物的灵魂，通过性格侧面的剖析，显示人物全貌的轮廓。侯宝林的《夜行记》，即是通过主人公不遵守交通规则这一人物行为的侧面，展示他庸俗、自私、狭隘的小市民性格。主人公的处世哲学、道德观念、生活情趣，全部熔铸在他遛马路，坐汽车及骑自行车等一系列的恶作剧之中。主人公那辆“除了铃不响剩下全响”的破车，既是他性格的危机，也是他形象的缩影。他对待其它生活领域的态度，完全可以借助观众的生活经验，通过联想、想象去丰富和补充起来。这个节目原作的结构为多段体，罗列许多事件，描状几个人物，现象往往把性格淹没。侯宝林调动了过去的生活经验，把他塑造为小市民形象。他给这个人物写了小传，设想他昔日是个小酒铺的少掌柜，他可能有一个哥哥，老实而能干，生活的担子主要由父亲和哥哥承担。他是个家居小康、又很娇惯的老儿子，上过学，也在酒铺里耳濡目染过各

色人等,学会了能言巧辩和油滑的处世哲学。那些“先说天,后说山,说完了大庙说旗杆”的酒徒醉汉,教会了他吹牛撒谎、耍赖蛮横的本事;他以耻为荣,拿着不是当理说,虽然解放后时时碰壁,但秉性难移,依然故我。于是,在“夜行记”这一事件中,他的性格充分暴露了出来。为相声作品写人物小传,这是侯宝林向戏剧导演学来的,堪称为相声表演的一大创举。它使人物的性格侧面有了整体形象的生活基础。因此,表现出来生动感人,至今仍有经久不衰的艺术魅力。

文艺创作大都要以部分显示整体,这就要求作者在截取人物性格侧面时,必须胸中有人物整体形象,选择富有典型意义的、足以概括和反映人物全貌的种种细节,然后经过筛选、锤炼,予以深入开掘和大胆夸张。《夜行记》中的一系列喜剧情节是漫画式的。其中把老头撞进药铺,以及纸灯着火等细节,甚至带有极大的虚拟成分。但它们是真实的,是典型环境中典型行动,因为作者已经把握了人物性格的基点,已经揭示了人物行动的思想基础。人物整体形象规定并制约着人物的性格侧面,人物的性格侧面阐述并展示着人物形象全貌。《夜行记》中对主人公的讽刺是尖锐、辛辣、淋漓尽致的,但是并没有歪曲人物形象,没有混淆“内部”和“外部”讽刺的界限。谁也不会在这篇相声中得出对主人公“全盘否定,无情打击”的结论。相反,在辛辣的笑声中,我们看到了半封建半殖民地旧中国,强加给我们人民的精神枷锁;在主人公渺小的情怀和卑微的灵魂中,我们感到了清除旧世界垃圾的必要。划分是讽刺还是攻击的重要标准,首先在于有无事实基础,其次便是讽刺者的态度。而人物的形象真实与否,不

仅仅在于他那些表面的外部行动，更重要的是这样的人物性格有否典型意义。所谓敢于讽刺，就是淋漓尽致地揭示人物性格的侧面特征，大胆夸张，不要求对人物作出全面准确的鉴定。所谓善于讽刺，就是要考虑侧面和全貌的有机联系，在截取侧面时，注意渗透出人物的整体形象。

共性和个性　西方某些理论家认为，喜剧艺术只能表现人物的共性，不能表现人物的个性。因为喜剧更接近日常生活，它必须以群众熟悉的人物“类型”为自己的对象，而不能象悲剧那样更着重于表现“独一无二的个体”。他们还举出一些著名喜剧的标题，如《恨世者》、《伪君子》、《吝啬鬼》等，来说明喜剧创造的只是一些人物的类型。这种说法，未必是正确的。诚然，和悲剧相比较，喜剧更适于反映生活中司空见惯的事物，而不象悲剧那样，多取材于个别、偶然的悲剧人物的不幸境遇。但无论悲剧或喜剧人物，都不是共性和个性的分裂，而必须是两者有机的统一。“悲剧将人生有价值的东西毁坏给人看，喜剧将人生无价值的东西撕破给人看。”这里讲的“价值”，是有普遍、典型意义的东西，表现这种“价值”的有无，只不过悲剧更侧重于个性的展示，喜剧更致力于共性的揭露而已。而喜剧在讽刺人类某一种恶习时，也必须以生动、真实的个性为基础。比如，我国传统民间喜剧《借靴》和《借髭髭》，都是讽刺吝啬恶习的，但是两者表现了两种截然不同的性格。前者反映了地主阶级的本性，后者则反映了统治阶级思想在劳动人民中的影响。地主刘二的吝啬中流露着对劳动人民嗜血成性的剥削意识，而农村大嫂的自私、小气里则蕴含着对自己劳动成果的热爱与珍惜。因此，在

讽刺方式上也完全两样：前者是愤怒的鞭挞，后者是善意的嘲讽。

“类型”的说法屏除了个性表现共性，共性通过个性表现的辩证法，抽掉了表象和本质之间的必然联系，不仅导致雷同化的错误倾向，而且必将混淆“内部”和“外部”讽刺的界限。实际上任何成功的作品，无不是寓共性于个性之中。侯宝林的《夜行记》和《醉酒》、《服务态度》等，都讽刺了小市民的性格，但他们具有显然不同的个性。《夜行记》中的“我”，并不是肆无忌惮地有意破坏各种交通规则，而是在各种规则限定和允许的情况下，顽强地表现自己的小市民性格。他的言论多于行动，思想多于言论，几次恶作剧都是在规章制度的间隙中钻空子，没有闸，就按上两块闸皮摆样子；没有灯，就拿个纸灯做幌子，他的行动方式和《醉酒》里躺在马路上借酒撒疯的醉汉不同。后者也是一个空虚、油滑的小市民，但其行动方式更颟顸、蠢笨一些，未必有《夜行记》中“我”的生活经历，他更粗俗也更露骨一些。虽然，他们都是生活“底层”的人物，但一个可能是小康之家破落户，一个则近于流氓无产者。至于《服务态度》的主人公，虽然和醉汉在行动上都是主动进攻的方式，但其品质更为恶劣和卑俗。他对顾客的服务态度里，不仅包藏着他对商业工作的不满，也还渗透着对社会制度的某种不满。他强词夺理，表面油滑，似与《夜行记》、《醉酒》的主人公毫无二致，但是骨子里却蕴含着一种对人民的特殊冷淡。他未必是旧商店的资本家，但至少是一个从上层跌下来的“公子哥儿”。他的油腔滑调和他的内心冷漠交织在一起，是一个更应该挞伐的人物。所以，我

们说他们虽同属小市民这一类型，但个性迥然不同，这就是黑格尔老人说的“这一个”。

当然，悲剧和喜剧在选材上还是有区别的。悲剧应该在个别的人物、偶然的事件中揭示人类的共同命运、普遍的生活规律；喜剧应该在常见的恶习、一般的现象中塑造人物的典型，表现作者的理想。类型化的说法，割裂了共性和个性的联系，不符合喜剧和相声创作的实际，侯宝林的几段作品说明，只要有丰富的生活经验，只要有恰当的表现角度，只要有具体入微的细节，相声在塑造人物上是不成问题的，因此在《夜行记》演出以后，侯宝林悟出了这一道理，他曾写过一篇文章，题目是：《相声也要塑造人物形象》。

性格和环境　环境是人物生存的条件和基础。性格是时代精神和社会意识在人们身上的体现。“内部讽刺”如果割断了与社会联系，人物形象便会成了无法解释的“怪物”，讽刺便成了无端的攻击，被讽刺者也必然是手足无措，失去了前进的力量和信心。所谓典型，总是要反映典型环境中的典型人物性格。讽刺者不提出或回答时代关心的问题，不代表或反映群众的典型感受，讽刺便成了狭隘的个人情绪的发泄。而被讽刺者若不是在他身上反映出某些社会通弊，不指出形成其思想性格的社会根源，这个人物也不会成为富有生命力的典型。塞万提斯笔下的堂吉诃德，鲁迅先生笔下的阿Q，至今活灵活现，因为他们都是特定的社会环境中形成的典型性格。侯宝林在《婚姻与迷信》中讽刺的那位买佛龛的老太太，锋芒是何等犀利！他几乎未着一字作者的评论，完全借助人物行动——内心深处和表面言辞之间的矛盾，就

展示了她的虔诚迷信是虚伪自哄的。老百姓对于宗教和迷信总是采取实用主义、各取所需的态度，往往在需要的时候才信，不需要的时候就不信。一年一度的祭灶，是多少年来的“老例”，人们只有在这个时候才祈祷灶王，希望他能“上天言好事，回宫降吉祥”。但一张“灶王码儿”价格很贵，这与群众的实际生活发生矛盾。老太太开始时对年轻人的批评，那喋喋不休的“请”字，只是传统的风习，是从老一辈那里留下来的。及至讲到价格，才触动了她真实的感情，因为这将影响过年的安排。“就他妈这么个玩艺儿要八千块”并不主要是对老太太本人的嘲弄，而是讥刺形成老太太思想的社会历史和现实原因。《婚姻与迷信》对于过去结婚种种风俗的讽刺，更是直接把矛头指向那个社会。《夜行记》主人公的性格里，也打上了深深的小市民生活的烙印，所以他们至今仍有认识当时社会的历史价值。

“内部讽刺”是“洗脸”，而不是“杀头”；是“治病”，而不是“致命”。因此，它和“外部讽刺”相比较，就尤其应该强调环境和社会原因的揭示。当然这不是为了削弱讽刺锋芒，减轻被讽刺者的责任，从而使被讽刺对象在种种客观原因下逃之夭夭。不是的，侯宝林的相声表明：只有入木三分地揭示了被讽刺者的思想、社会、历史根源，才能更有力地驱散旧世界的乌云，清除旧社会遗留下来的垃圾。而被讽刺者也只有当他把自己的过失和某种社会弊端联系在一起时，才能清醒自己的头脑，认识问题的严重。

莫里哀在他的著名喜剧《达尔杜弗》（《伪君子》）的序言中说过：“一本正经的教训，即使再尖锐，往往不及讽刺有

力量；规劝大多数人，没有比描写他们的过失更见效的了。恶习变成人的笑柄，对恶习就是重大的致命打击。责备两句，人容易受下去的；可是受不了人揶揄。人宁可做恶人，也不要做滑稽人。”因此，莫里哀还强调指出：“喜剧是一首精美的诗，通过意味隽永的教训，指责人的过失。所以我们批评它，就要公允才是。”这些深刻的见解，对于我们剖析侯宝林的作品很有价值。

3 生动的包袱效果

外国朋友都喜欢侯宝林的相声，一个研究中国戏剧的日本朋友说：“我对中国戏曲体系的初步认识，是从侯宝林先生的《戏剧杂谈》开始的。”一位法国研究中国语言的研究生说：“我从《戏剧与方言》、《普通话与方言》里，了解了中国语音，特别是方音和声调的一般规律。”这两位朋友的话不是夸饰、奉迎。据了解，在很多国家大学东方语言系里，往往都把相声作为训练他们听力和口语的重要课程。日本东京的都立大学，就有“相声讲谈会”。他们主要不是从文学而是从语言角度，掌握最代表普通话特点的相声语言。而侯宝林的作品，尤其引起他们的兴趣，因为它蕴藏着串珠般的包袱。

包袱是相声里的笑料，是揭露矛盾、塑造人物、反映生活的重要手段，犹如情节在戏剧、小说中的地位一样，失去了包袱，就失去了相声艺术的特点。侯宝林的包袱，谑而不虐，俗中见雅，具有特殊的味道。这可以从三个方面分析。

知识和趣味　侯宝林反对“包袱主义”——只要能够逗笑，可以不择手段。他认为笑有阶级和时代标准，有高雅和粗俗之分。应该从陶冶人的性情出发，而不应该刺激人的神经。他非常欣赏李渔说的：“我本无心说笑话，谁知笑话逼人来”这句话。在创作上，他反对流行的那种先设计几个“包袱点”，然后再穿插人物、故事的拙劣作法；也反对完全不管不顾，在内容、情节完成以后，外贴上几个和主题、人物毫无关连的“外插花”包袱。他的新作大体可以分成两种类型，一种是以情节取胜，从构思入手，在人物的性格上开掘，所谓“喜剧性”的作品。如《夜行记》等等。一类是纵横捭阖、谈古论今，完全靠着作者的精道见解和敏锐观察，主要抒发个人感情的“杂谈型”作品。如《戏剧杂谈》、《普通话与方言》、《戏剧与方言》、《婚姻与迷信》等。侯宝林把它们称为相声的“散文体”。这大概是最见功力，最要本事的一种体裁。如同鲁迅先生的杂文那样，它需要作者具有一定的生活阅历、文化修养、艺术见解，以及广阔的知识面。艺谚里有“说长道短在身边，咬文嚼字在深渊”的说法，意思是靠你来我往的对话，严丝合缝的捧逗，取得的艺术效果是较为容易的。而杂谈和评论型的作品则极为吃力。它不是背诵台词，而是直抒胸臆、评价生活，把知识性和趣味性结合起来。比如《戏剧杂谈》里对话剧舞台和京剧舞台不同之处的分析，实际涉及了写实和写意两种不同的表演体系。京剧的表演是虚拟假定的，它以虚带实、因情设景，戏剧情节中人物的环境、背景，都是在规定情景里，由演员的表演显现的。往往靠简洁的写意和象征动作启发观众的想象和联想，由演员和

观众共同完成。这是一种戏曲常识，再通俗的解释，也没有演员现身说法生动具体。侯宝林分析它们时采用与话剧舞台以及生活实际相对比的办法，在矛盾对比中创造包袱，通过包袱形象说理。比如桌子既可以当山，又可以当房，但“为了突出翻跟头的技巧”，“房倒比山高”；又如，“到必要的时候伸手一抓，就抓出一个门儿来”；再如，关于吃喝的场面也是点到而已、假定象征的：“‘酒宴摆下！’其实什么也没有，每人一个木头酒杯，木头酒壶，一斟就满啦，‘请’（学念曲牌子，边念边做）‘告辞了’。什么也没吃就饱啦！”如此等等。这种知识性和趣味性的结合，以具体入微的观察而引人兴趣，以独到别致的比喻而透彻入理，以稍稍歪曲的夸张而逗人发笑。趣味来自于知识，知识充满了趣味。它们彼此之间既统一又对立。说它们统一，是因为知识本身就有诱人的魅力；说它们对立，是因为知识必须化为艺术，才能破除它的枯燥和抽象。知识性和趣味性的统一，是一个由浅而深、深入浅出，也即是一个虚实结合、雅俗相融、抽象和形象结合的过程。有些相声演员讥讽侯宝林故意摆出一副大学教授的派头，而实际上一些大学教授都很爱听侯宝林这种杂谈型的节目。在《戏剧与方言》里，侯宝林谈到了生活真实和艺术真实的问题。他用极浅显的例子，说明诸葛亮虽然是山东人，关云长虽然是山西人，但他们在戏剧舞台上都必须使用经过美化了的京剧韵白。这道理虽然浅显，例子也近于荒唐，但却道出了文艺创作的有关原则，不仅有个别和一般的关系，也有风格和流派的美学原理。这种趣味性是以知识性为基础，在人们畅快的笑声里得到了艺术的陶冶。而关于

不懂方言所闹的种种误会，更不是一般包袱的组织方法——开始是密而不宣，最后才真相大白。不是的，侯宝林在这里使用的是“默契式”包袱：事先说明不懂方言闹了笑话，然后再具体再现怎样闹的笑话。这种靠观众支持的默契，知识、趣味多于情节的悬念。它主要不是凭引奇斗胜来酿造观众的好奇心，而是凭娓娓的谈心、朋友般地打趣来粘住观众。其基础也是来自知识性和趣味性的结合。上海方音的特点，北方话和上海话的语音对照关系，都是从“修面”、“汰头”的包袱中映衬出来的。至于《婚姻与迷信》中对旧社会重男轻女的讽刺，以及结婚的种种仪式，更是风趣横生、形象说理，不仅有生动的美学价值，还同时记录了时代的民俗民风，实际是认识历史的一面镜子。

明快和含蓄　喜剧具有明快的艺术风格，笑是淋漓尽致的抒情，再没有比笑的表态更直率、纯真和酣畅的了。在笑的放大镜下，不仅事物的本质被突现出来，甚至连稍纵即逝的细枝末节也毫不放过。从笑的过程分析，在笑声迸发的刹那，不容许有任何晦涩和模糊，不容许有任何间隔和障碍，它必须如电流一样，把矛盾迅速摆列出来，让一切清楚可见，并直刺观众的神经，用侯宝林的话说：要以打闪纫针的工夫抖响包袱。所以，表面看来，笑似乎和含蓄是绝对排斥的，似乎在相声中不允许有任何诗意，似乎所有的包袱都应该一览无余。其实，这只是问题的一个方面，或者说，这实际是对喜剧艺术极其狭隘、肤浅的理解。作为艺术，无论是哪种形式，都应该有诗的含蓄，都应该在有限的容量里表现无限的内容，都应该允许而且强调观众或读者的艺术联想和想

象。包袱的含蓄性不在于笑声迸发的刹那，而是在笑之前——包袱的酝酿过程，和笑之后——对包袱的体味过程。列宁在他的《哲学笔记》里引费尔巴哈的话说："俏皮的写作手法还在于：它预计到读者也有智慧，它不把一切都说出来，而让读者自己去说出这样一些关系、条件和界限，——只有在这些关系、条件和界限都具备时说出来的那句话才是真实的和有意义的。"（列宁：《哲学笔记》人民出版社1960年版第77页）作为相声艺术手段的包袱，一当作者把握了生活本质，认识了喜剧与悲剧，轻松与严肃之间的联系以后，他并不把这一切都一览无余地表现出来，而是把它们交织融合在一起。在轻松、喜剧的包袱里渗透着深沉、隽永的含义。侯宝林相声的格调所以被人喜爱，也在于他的包袱既是明快又是含蓄的。

《婚姻与迷信》里有一个年轻人想看结婚热闹场面，被老太太拦住的情节，理由是：忌属相，"猪、狗、牛"不准入内，而调皮的小伙子则自称属黄花鱼的，于是，反被得到允许："进去，在边上呆着"，这个包袱效果是淋漓酣畅而又耐人寻味的，它把年轻人对这种风俗的揶揄，以及老太太并不虔诚，只是马虎敷衍的情景，同时展现了出来。《笑的研究》里有一个"笑一笑，十年少，愁一愁，白了头"的包袱，作者用夸张的比喻反驳这种夸张的说法："三十岁的小伙子来听相声，哈哈一乐，二十啦。呆会再乐，十岁啦。你再说什么，他也不敢乐啦"——"再一乐挺大的人就没啦！"这里既有趣味，也有哲理，夸张而有限度，说明真理向前跨越一步就成了荒谬。而"医院里增加相声科"的包袱，也是诙

谐有味儿的。《醉酒》中描写醉汉的种种典型，也是极其简洁的。自行车、三轮车、汽车驶来都不躲，而只在消防车前乖乖地躲起来的情节，就活托出酒徒借酒撒疯的丑态，它不需要任何陪衬和托带，却给人以想象的广阔天地。而《夜行记》里把老头撞进药铺，使药店服务员误认为是患者的细节，也很生动，饶有情趣的是，以后主人公又追汽车摔伤了自己，从电车上下来了一个老头扶他，这老头不是别人正是当初把人家撞进药铺的那位。这个包袱明快、含蓄，它没有把事情的过程、细节一一描绘出来，而只是从结果中让人们体味害人者必自害，老头的行动实际是作者对主人公“我”的有力批评。

一般叙述体文学样式的结构，多有起、承、转、合——即矛盾发生、发展、高潮、解决几个阶段，相声则往往把后两者，即高潮和解决结合在一起，在高潮中结束。既要掀起笑的浪峰，在包袱中生发、突现主题和人物性格，又要给观众思索和回味的余地。在包袱中暗示和提出作者关注的问题。因此，相声的“底”被当成“命根子”，它和具有浓重抒情特点的诗歌相似，往往一箭双雕，把明快和含蓄结合起来。侯宝林相声的“底”，多数都干脆利落，富有余味。《婚姻与迷信》中为了讽刺旧式结婚撒帐乱扔花生——以求生男生女“花搭着生”，作者在最后说，“青年男女结婚以后，你不搁花生她也生，你把我搁花生地里睡去也生不了。”这简洁的几句话一语破的，让人们联想生活中类似的种种陋习也大体如此，荒唐无稽。而《妙手成患》“安拉锁”的结底，则不仅是笑料的迸发，也隐喻着作者对马虎医生的形象评价.

以及患者面对现实无可奈何的态度。

单纯和丰富　侯宝林一生追求“双层包袱”，但是他自己却认为没有创造出一个成功的。双层包袱宛如一个“子母地雷”——在表面炸响的一个小包袱底下，还连有另外一个更大的、内容更丰富的包袱。比如，侯宝林的《歪批三国》里，在描写了关云长走麦城——情况紧急、八方受敌的情况下，突然遇到了救星，谁呀？张文远。此人刚从乌龙院会过阎婆惜，逍遥自在走来……。把《三国》和《水浒》的人物混在一起，自然是可笑的。但这种荒唐别有根据，因为《三国》里的张辽，也叫张文远，于是经过一番体味，又觉得内容丰富。双层包袱正是在一个矛盾接结点上，由此及彼、浅中有深，所谓有韵外之韵、话外有话的诗意包袱。它在单纯的包袱背后，寓有无比丰富的生活形象。中国的书画艺术历来讲究白描，在技法上有所谓“空白”之说，往往画欢悦的鱼，并不画周围的水，而从鱼的摇曳跳跃姿势中，显示周围的水势。戏剧艺术也有双重结构：表面的艺术现象下面，联系着潜在的生活潜流。契诃夫一生所追求的，就是这种戏剧和诗意的结合。他的很多名篇，如《海鸥》、《三姐妹》、《樱桃园》等，都是喜剧和悲剧的结合。中国的戏剧家如老舍、曹禺等，也在这方面多所追求。曹禺把他的《北京人》称为“悲喜剧”，而老舍的《茶馆》，则更是喜剧的形式、悲剧的内容。另外，如鲁迅先生的《阿Q正传》、吴敬梓的《儒林外史》等，都是触及了喜剧和悲剧的接结点上，所谓“喜剧后面就是悲剧”。

侯宝林的相声在这方面也多所追求，虽然他很迟才在理论上明白这一道理，但在感情上他一直是喜欢它们的。他的

《醉酒》的结底，在形式上是连锁包袱，在效果上却都寓有双层包袱的意味。那个打开手电筒让人家顺光柱往上爬的醉汉固然可笑，但是更耐人寻味的却是那个自持聪明、生怕光柱一灭自己从上面跌下来的另一醉汉。这单纯的个体形象中，散发着旧世界那醉生梦死的社会风气。实际是沉睡而麻木的旧中国的缩影。正象契诃夫在《海鸥》里所显示的那样，表面是爱情纠葛，实际却是一个艺术家成功与失败的道路。当然，侯宝林不似契诃夫那样自觉。但任何艺术形象，只要展示了其赖以生存的土壤，以及形象内部各种因素间的联系，就必然在单纯性里寄寓着丰富性。类似的例子如《婚姻与迷信》中对女人称谓的包袱，旧社会把妻子称为"糟糠"，"好糠才二分钱一斤，糟糠就更不值钱了"，这虽然仅靠"歪讲"得来，但不无对封建社会把妇女比做糟糠的几分真意，人们在笑声中将旁及种种事物，不仅是男尊女卑，封建伦理，还有很多难以言状的旧世界悲剧。再如《改行》里由卖瓜之苦，联系到艺人生活之苦，以及整个社会劳动人民之苦。一个封建皇帝死了，竟要殃及整个社会，它形象地说明了封建专制是把少数人的幸福，建立在大多数人民的痛苦基础上。喜剧艺术是严肃的艺术，只有对生活执着和忠实，才能在个体形象中夹带着生活的血肉，在细小的血管里振动着时代的脉搏。它应该象生活本身那样充满生气，变化多端。相声由于脱胎旧社会"底层"，还不可能象其它艺术形式那样，在单纯性中自觉地寻求丰富性。侯宝林在这方面的追求，也并未积累更多丰富的经验，但他所做的尝试，是非常可贵的。

（二）化腐朽为神奇

侯宝林经常坦率地说："我是一个演员，我的写作能力远远逊色于我的表演水平。""几乎所有的传统节目，我都是'偷'来的。相声界至少有四辈人是我的老师：比我高两辈的、我的同辈以及我的晚辈。"他常常滔滔不绝地举出：《戏剧杂谈》得力于绪德贵，《关公战秦琼》受益于张杰尧，《三棒鼓》是阎效儒的指点，《妓女打电话》、《打牌论》是常宝堃给的本子，《揣骨相》是赵佩如的传授，而马三立、张寿臣则是他素来尊崇、多方得益的老师……。的确，这不是他的自谦之词，而是肺腑之言。他诙谐地说："天下文章一大抄嘛！"他的高明之处也许正在于他抄得巧、抄得妙吧！广采博取，化旧为新；说学逗唱，熔于一炉；嘻笑怒骂，皆成文章；是他在整理、改编传统节目中的重要特色。

1 广采博取　化旧为新

首先，还是让我们从他的几段"撒手锏"谈起。

《戏剧杂谈》原系"杂学唱"（内行称"杂柳"）的段子，并无故事内容，也无对话逗趣，主要以逼真妙肖的模拟引起观众的兴趣，是属于机智幽默类型的作品。带有相声初兴阶段从模拟发展而来的原始痕迹。以后，艺人由"正学"发展

为"歪学"，在正歪对比中制造包袱。由于小市民趣味的污染，不少艺人渐渐丢掉了"正学"的成分，完全变成只有歪学，近于"洋闹"的作品。侯宝林开始接触这个节目时，只有生、旦、净、末、丑出场动作的模拟，上马、下马、坐车、乘轿等程式动作的介绍。给他印象最深的是金玉奴出场四句定场诗的包袱。严格说来，这是一段并无中心主题，而结构又极松散的"多段体"节目。一九四〇年侯宝林到天津以后，根据他对戏曲生活的熟悉，对话剧表演的观察，以及他所追求的"要把相声变成艺术"的理想的指引，侯宝林把这段节目发展为艺术评论性的作品。他不是凭着自嘲——歪曲丑化自己的形象取媚观众，而是凭着精道——以自己的艺术见解和艺术赏析来启迪观众。这一根本性转变，陡然提高了相声演员的威信。一扫"有福之人人侍候，无福之人伺候人"的艺奴哲学。而所采取的方式，又是利用了笑的矛盾律——把戏曲和话剧、戏曲和生活的区别、联系，生动风趣地辨析出来。他增加了大量的内容，把自己的身分设计为"戏剧博士"，由"博士论文"引发出对戏曲规律和特点的形象阐述。此后，他人创作的《杂谈地方戏》一类的作品，多宗这一节目的构思和手段。实际上，发挥了相声直接评论生活和艺术的功能。为相声的"小品"特点增添了生动的品种。

《改行》，这是一段侯宝林还没有出世以前就广为流行的作品。原意也以学唱取胜，反映了清末以来京剧盛行深入人心的情况。它和《戏剧杂谈》不同的是：不是自轻自贱，糟蹋相声演员自己，而是矛头一转，奚落和他们地位相近的戏曲演员。因"国丧"而迫使艺人改行的原因，虽有描写，但不

突出，往往在艺术效果上奚落艺人的成分，超过了对统治阶级专横的批判。这样，就容易功过参半，相互抵销。以后经过几辈艺人反复锤炼，批判"天之骄子"的色彩浓重了。但主要在垫话部分，诸如"国丧"期间的种种禁忌等。特别在不准"穿红"上生发出许多包袱。但仍未根本扭转嘲讽艺人的态度。著名艺人常宝堃敢于触及时政，前面垫话部分对旧社会戏园子的描写，各种旧势力的代表看戏而不买票的包袱，有许多就是由他生发的。一个十四岁的孩子也自称"老子抗战八年"——"敢情他们家里没床，在炕上站了八年"的犀利讽刺，提高了这一作品的政治质量。它反映了抗日胜利以后一群躲在峨嵋山的国民党兵痞自称"抗日英雄"，在京津一带横行一时的情况。这一启迪，促使侯宝林考虑通篇作品的格调。他虽然在当时还不懂得阶级和压迫的真正含义，但他是和那些戏曲演员不相上下的同行，在那时候，曲艺比戏曲的地位更低，而他自己又自幼学戏，酷爱戏曲，深知其中甘苦，作品里奚落的那些名家，都是他自幼尊敬、无比崇拜的。于是，他把同情倾注于他们。非但在表演上传达出他们的艺术功力，而且在设计上改变原有不合理的成分。仅以结底为例，当时流行的就有两种：一个是唱花脸的名角×××不会吆喝西瓜调，却摆出了一副杀气腾腾的样子，极其凶恶地唱道："我的西瓜赛砂糖，列位不信请尝尝，一子儿一块不要谎，你们要不吃我大开膛——你们吃呀！"这里的花脸不象受迫害的艺人，反倒有几分匪气，近于绿林好汉。"大开膛"三字令人闻而丧胆。另一种流行的结底和前者唱词相同，却又更甚一层：在唱词以后，顾客全吓跑了，于

是他就顺手抓住一个乡下农民，把刀放在他的脖子上大吼：“你们吃呀！”吓得农民战战惊惊地说：“我都包圆儿了！”这就在歪曲了演员形象以后，又增添了丑化农民的色彩。侯宝林的作法，稍微调整四句唱词：“我的西瓜赛砂糖，真正是旱秧脆沙瓤，一子儿一块不要谎——你们不信请尝尝。”取消了杀气腾腾的“你们要不吃我大开膛”，而改为带有卖瓜的特点：“真正是旱秧脆沙瓤”。一句之动，点铁成金，其它的情况则不言自明。

《关公战秦琼》与一则民间笑话近似，全文如下：

豫省洛阳城西四十里，某富翁八旬寿辰，由上海约京戏两班，演员共六百余名，每日两餐需白米数石。迎寿之期，开戏名曰“亮箱”，跳加官毕，演《大赐福》。翁见各角色行头一新，翁喜。次演《双投唐》，翁不解京戏，大怒，唤班主至，令速换一出，再不合意当下逐客令。班主恐另出再不满意，遂请翁自选之。翁又问曰：“汝班中有唱红脸的吗？“班主回答有（豫人谓须生为红脸）。翁又问：“叫何名？”班主误答：“红脸的即是关公。”翁令速演《关公战秦琼》。班主恐翁怒，速至后台商之，某红净扮演关公，某武生扮秦琼。各带四下手（即龙套）。临上场时，嘱打鼓老开“紧急风”（即锣鼓）上，四下手跑过场，红净走过场同下，武生率下手如之。班主恐翁怒，急将二人推出外场，净哼，生哈。打鼓老嘲之曰：“你瞧哼、哈二将。”遂打唱。生、净无法。净唱：“你在唐朝我在汉！”生接唱：“咱

俩打仗为哪般？”净唱：“教你打来你就打！”生唱：“我要不打谁管饭？”

这段笑话录于一九三七年中国稽语社编的《笑海》，究竟是相声的胚胎先于笑话，还是笑话的梗概后于相声，还很难确定。因为原文说的是京剧，但据侯宝林记忆，在当时节目里使的是梆子，梆子当流行于京剧以前，而相声的唱词似只有两句：“叫你咋唱你咋唱，你要不唱谁管饭？”也比笑话消极。但无论如何，这个作品的雏型虽有讽刺意识，但锋芒并不犀利。除去富翁的一句浑话之外，种种恶作剧都是班主发端、导演的，而演员也怨而不怒，毫无抗争地应付差事，只是为了讨得一碗饭。一九六〇年前后，张杰尧来北京出差，把这段节目的“梁子”——中心情节讲述给侯宝林。这使他深受启发，增添了许多波澜和细节，诸如把富翁改为韩复渠的父亲，意在讽刺横行一时的军阀统治，把演员的无可奈何改为积极的反抗，丰富了人物心理活动，汉唐两将的相战既有喜剧的场面，又有悲剧的内涵，而唱段的引出也是在演员怨怒的情况下由误会产生的，至于唱词则画龙点睛，把“你要不打谁管饭？”改为“你要不打他不管饭！”把愤怒的抗争和辛辣的讽刺结合在一起，直指虚妄、骄横的军阀头子。此外，前面那些富有生活气息的垫话和议论，则完全是侯宝林根据自己的生活经历生发、提炼出来的。从这个节目开始把相声的“垫话”固定下来，成了一段作品里有机的组成部分，而不再是即景生情和主题关系不紧，甚至游离主题的即兴创作。

《三棒鼓》，原来只是一个小垫话，只有老太太看戏屡被索钱，吓得回家碰上卖炭的，那三棒鼓声竟和戏园子要钱的鼓声相似，使老太太误认戏园子的追到家里要钱来了。这个段子构思巧妙，荒诞而又真实。侯宝林采取“拿来主义”，把戏园子骗人伎俩和半殖民地社会资本竞争、广告盛行的社会背景联系起来。实际是一幅生动的“世俗画”。多年的舞台实践，“一遍拆洗一遍新”，侯宝林已经记不清哪些是他的加工，哪些是原来的轮廓了。他曾经专程到天津问他的同行阎效儒：这个节目当时谁使得好，他是得谁的传授？阎效儒说：“别的我没有印象，这个节目就是你使得好！”这虽然未必是有力的佐证，但至少说明任何一个节目到了侯宝林手里，总要拆洗、化旧为新。而《阴阳五行》，则脱胎于《五红图》，是一段语言趣味很浓的“子母哏”作品。传统相声里有这么一类“拿着不是当理说”的作品，以机辩语言获取效果，多无明确的主题思想。整理后的《阴阳五行》，突出了对形而上学片面性的讽刺，凡物皆有阴阳以及金木水火土，这原是古代朴素唯物主义的思想，但渐渐染上了形而上学和唯心主义的色彩，曾经在某些领域统治了几千年，民间的巫师和风水先生也常常以它们为骗人的工具。中医也讲究阴阳五行。这篇作品演出以后，效果强烈，多数人认为抓住僵化思想、诡辩逻辑、机械唯物论进行讽刺，切合时弊，意义深远。而少数中医界的朋友则认为作品有民族虚无主义的倾向，否定了中医的理论核心。其实，这乃是一般庸医的误解。当时老舍先生认为，有人对号入座，这本身就是形而上学思想。他还专门写了《八九十枝花》，讽刺这种“自动对号

入座"的人。其实，中医的阴阳五行思想，只有辩证法的合理内核，并不尽是科学的。侯宝林尖锐指出了那种绝对化、片面化的倾向，对于当时流行的教条主义思想，当是一种形象有力的抨击。

2 说学逗唱 熔于一炉

如果说侯宝林以学唱而崭露头角，以说逗而渐至佳境，那么，解放以后，他则是说学逗唱，熔于一炉，已经由"精"而"化"，成为洋洋洒洒、技巧全面的艺术家了。这里，我们想着重谈他在说逗方面的贡献。只以几篇由他生发的"垫话"为例。

"垫话"，即相声的开头部分，过去它并不是一段作品结构里固定的段落，往往起"探路石子"的作用。通过演员的对话、聊天，摸摸观众的艺术情趣，然后再转入"正活"——进行相声的中心段落。这是相声"撂地"时期为了吸引观众、延长节目时间的一种手段，也是相声节目事先密而不宣，根据垫话情况再作决定的一种方式。它有灵活机动的长处，也有散漫无致的缺点。进入剧场以后，节目多半事先宣布，"垫话"就没有必要过于冗长拉杂了。当然，相声的"开场白"还是需要的。尤其和其它曲艺形式同台演出，一段节目结束以后，观众往往还沉浸在原节目的欣赏和体味中，"垫话"就有"领神"——把观众从上一个节目，引渡到自己所表演的相声里来的作用。侯宝林把垫话固定下来，并不只为消极的上述目的。他还为所演的节目渲染气氛，为中心

故事铺垫规定情景，并充分利用这段时期发挥演员叙述、评论的本领。因为“入活”以后，他多半就不是叙述者，而或多或少带有一些角色的痕迹了。侯宝林的相声格调之高，有不少地方得力于他在垫话中对生活的描写、抒情和评价。《关公战秦琼》的“垫话”，只以三言两语就把旧社会天桥小戏园子内外的情景白描出来。请看剧场之外：

> 先说戏园子门口那卖票的——还没开场呢，他就嚷：“看戏吧，看戏吧！有文戏，有武戏；有坤角，有男角，又擦胭脂又抹粉儿，又翻跟头又开打，真刀真枪玩了命啦！”

这是一个艺术堕落、心理变态，需要刺激，以维持苟延残喘生命的腐败社会。剧场门口的情景是整个社会的写照。再看剧场里面：

> ……茶房带座儿的；沏茶灌水的；卖报的；卖戏单儿的；卖瓜子儿的；卖糖的；卖瓜果梨桃的；卖饽饽点心的；让人的，找座儿的，最突出的是打手巾把儿的……

这一切都在节目的演出中进行，艺术和广告结合在一起，台上和台下混乱成一片，不需要任何的烘托和陪衬，只凭借这些叫卖的名目本身，就使人体会到窒息的空气，嘈杂的人群，那真是一群乌合之众——正如某些人比喻的：“中国是一盘散沙”。而观众的情况呢？

甲　……"二婶，我在这儿哪！"

乙　这是多乱啦！

甲　"您怎么刚来呀！""可不是吗？您早来啦！""啊，听半天了也不知道他唱的是什么！"

乙　那还听得见！

甲　"您看今儿这天还不错，一点云彩都没有。哟，挺好的天怎么下雨啦？（往楼上看）喂，楼上的！你们孩子撒尿啦！"

好了，我们再也不需要其它任何例证就足以显示他揭示生活的能力了。这就象中国的写意绘画一样，凭借的只是饱和着作者感情的线条。从手段上来看，他堆砌的只是一些现象，但这现象是有选择和表现力的。此外，如《卖布头》前面关于商业竞争的垫话，只以"新张开幕，减价八扣带挂彩"，"周年纪念，买一送一大牺牲"两句，或者只以"挂彩"和"牺牲"两个词语，就把那血淋淋商业竞争的实质展现出来了。

另外，在说与逗结合、说逗与学唱结合上，侯宝林也是挥洒自如、能进能出的，突出的是塑造了一个清新、敏锐、富有政治和文化素养的叙述者形象，这就是侯宝林在舞台上的性格。我们还是稍举几则小例，以代替枯燥的议论吧！请看《卖布头》里"垫话"转入"正话"的一段小过渡：

甲　过去你听收音机，净是商业广告："各位先生们，您想喝到一些香茶吗？请您到正兴德茶叶庄去买

吧，正兴德茶叶庄有自制红绿花茶；正兴德茶叶庄开设前门大街，一千七百六十五号，欢迎诸君品评指导。”

乙　对，过去广告都是这些词儿。

甲　大买卖做这样的广告。

乙　小买卖哪？

甲　那上不了电台。

乙　怎么哪？

甲　广告费他就拿不起呀。你让烤白薯的上电台做广告，那怎么做呀？再说那词儿也没法儿编哪：“各位先生们，您想吃到一些红皮白瓤儿既富有营养又含有大量维他命C的烤白薯吗？本号蒸煮烤品种俱全，如果您想吃的话请您到……”

乙　哪儿买呀？

甲　哪儿碰上哪儿买吧！

紧接着作者又引出“卖布头的”种种吆喝，在逼真的模拟中穿插有趣的包袱，值得注意的是：在优美动听的腔调模拟里，传达了卖布者焦灼期待的情绪。同样靠着勾勒线条的本领，把当时的情景，作者的态度，以及卖布者的行体动作和心理活动，同时表现出来。有说有唱，有叙有评，有人物也有演员自己。侯宝林学唱的高明之处，就是避免自然主义，而是以说逗统领——有观点、有包袱；侯宝林的说逗简炼而丰满，不是一览无余的耍贫嘴，而是有韵味、有深度，是散文化的“讽刺诗”。而在说、学、逗、唱的综合运用上，

则是错落有致，变化多端，为突现主题和叙述者性格服务。他的几段“撒手锏”，几乎无一段是只使用单一艺术手段的。《关公战秦琼》以唱为主，但唱前有评，唱中有逗。《改行》以学为主，但说学结合，生动的模拟成为精辟分析的形象化论据。而《戏剧杂谈》则更是说学逗唱，熔于一炉。

3 嬉笑怒骂 皆成文章

从反映生活的容量分析，传统相声的生活面比较狭窄，往往只着眼于市民阶层。侯宝林也不能逾越时代所给他的局限。但市民文学自有它独特的价值，它开辟了艺术反映生活的另一途径。因为市民实际是农村和城市、上层和下层联系的纽带。侯宝林在这个圈子里，注目他们的一切，甚至连活跃着的细胞也不放过。他的那些名篇我们已经说得太多了！还是稍为注意一下他的一般作品吧！《空城计》讽刺了不懂装懂、游手好闲的小市民，它的背景和《捉放曹》等节目一样，都是戏曲盛行时期小市民看戏成迷的产物，不仅记录了那个阶层的生活趣味，也讽刺了他们情怀的渺小，灵魂的卑微。《扒马褂》同时嘲讽了两种人：吹牛和圆谎者。那种云山雾罩、胡言乱语的恶习，是剥削阶级意识的烙印，是稍为高人一头就开始作威作福某种暴发户的精神状态；而圆谎者是盛产奴才哲学——中国半封建半殖民地社会的产物。而《窝瓜镖》和《卖布头》，则是市俗生活两个角落的写照。窝瓜镖的骗人方式和那个动荡不安的社会相联系，《卖布头》则是洋人侵入中国，洋货充斥市场，民族工商业被挤倒，在挣扎时

的哀鸣，小贩的叫卖声里联系着资本家的绝望情绪。总之，尽管这些作品都有它们的局限和瑕疵，但我们仍可以说，在侯宝林手里却嬉笑怒骂，皆成文章。

五 论"侯派"相声

在此以前，我们对侯宝林的艺术经历和他创作、改编、整理作品的情况，已经作了简略勾勒。我们只想以此为出发点，来论述侯宝林相声的风格特征。"风格即人"，这当然应该着重分析他的表演风格——因为，我们曾经说过，他主要还不是一位相声作家，而是一位杰出的喜剧表演艺术家。但相声的情况又和其他艺术形式不尽相同。一方面，脚本和演出往往难以截然分开，几乎所有作者的本子，在演员嘴里都要经过"二度创作"，没有不经过演员润色、加工就能在舞台上"立起来"的；另方面，在对脚本的选择和艺术处理上，也确能反映出演员的美学情趣和个性特征。所以，在论述表演风格时，我们当然要联系他对作品的理解，以及他在润

色、加工作品方面的功力。其实，“风格”一词，对侯宝林来说已经远远不够了。追随侯宝林的学生，无论是拜过师或没拜过师、熟识的或陌生的，早已大有人在，难以数计。可以说目前相声界颇有“师承各有源，无师不宗侯”的趋势。即使并非是“侯派”真传，甚至与他同辈的艺友，也往往有形无形、自觉不自觉地学习着侯宝林的艺术长处。而他自己则认为相声表演只有两派：一派严肃或比较严肃的，一派不够严肃或极不严肃的。至于他的艺术风格的形成，侯宝林始终认为这是一个并不自觉的过程。他早年并没有一个预定的框框，要使他的相声如何如何。他说：或许在接近成熟时，他才发现自己的长短，并有意识地扬长避短，或取长补短。那么，“侯派”相声的特点是什么呢？我们将从以下几个方面略述。

(一) 寓庄于谐　意高味浓

侯宝林的名字是应该和中国相声发展的历史紧密联系在一起的。在相声从旧到新的转变过程中，他发展了相声可贵的讽刺传统，屏弃了相声在畸形的半封建半殖民地社会中沾染的庸俗、低级、黄色、下流的糟粕，抵制了国民党反动派妄图以相声扼杀、毒害劳动人民的罪恶用心。新中国成立，相声从奄奄一息中获得新生，在毛主席文艺路线的光辉照耀下，侯宝林和新老曲艺工作者一道，努力耕耘，大胆拓荒，使相

声从狭窄低矮的“市民阶层”中解放出来，迅速由北方几个大城市遍及广大农村，风行全国。他配合党的一系列政治运动，在社会主义革命和建设过程中，积极扩大相声的题材，充分发挥相声对敌人的讽刺功能，并对原来毫无界限的所谓“内部讽刺”，进行了改造，强调了讽刺分寸，注意了团结愿望和批评效果。侯宝林的表演才能是有口皆碑的。说、学、逗、唱，无一不精。他有一条清脆圆润的嗓子，雄厚的戏曲表演功底，敏锐的观察生活、捕捉矛盾的能力；他对生活的幽默见解和表达语言的艺术魅力是惊人的，一些看来普通琐细、不为人注意的现象，他却能赋以极其生动的笑的生命；一些似乎平淡无奇、习以为常的群众口语，他却能锤炼为令人解颐的串珠妙语。过去相声艺人常用“帅、坏、怪、笑”四个字标志某些演员的风格特点，并认为侯宝林属于“帅”这一类型。是的，“帅”字的确道出了他表演上的某些特色，比如，他潇洒的台风、逼真的模拟、传神的动作、干净的语言等，但毕竟很难概括他艺术风格的本质。就一般美学意义而言，“帅”应该属于“优美”的范畴，这对于一般艺术家来说（如其他戏曲、曲艺演员），本来就是个不小的考验，而对于相声演员，则尤其难能可贵。因为相声是笑的艺术，它的夸张特点似乎很难与潇洒的风格相协调；它的往往变形地对生活的反映，似乎很难为各种逼真的模拟提供方便；它的淋漓尽致的抒情方式，似乎与含蓄、隽永无时不发生着矛盾……。故而，异乎常态的形体动作、大起大落的夸张表演、远离生活的语言声态等，不仅为相声艺术所允许，实际也为一般相声演员所采用。那么，究竟是什么原因使侯宝林没有选取这样一条看来

容易讨好的"坦途"，而另辟了一条蹊径呢？这不能不分析侯宝林的思想、经历、艺术观，以及他对相声艺术的深刻理解。也只有联系相声的艺术特点，才能使我们进一步理解侯宝林"帅"的表演风格的本质。

尽人皆知，笑往往和矛盾紧紧相依。别林斯基说："任何矛盾都是滑稽和可笑性产生的源泉。"因此，研究矛盾之间的种种辩证关系，对喜剧艺术不无价值。庄与谐，便是其中相反相成的一种关系。在一般情况下，作者对生活的感受和表达思想感情的方式是统一的。但在特殊情况下，当正常的方式不足以抒发其灼热的思想感情时，作者便依其美学思想和艺术情趣的特点，采取极度夸张甚至变形的形式。伟大作家鲁迅一生中写下了大量讽刺杂文，正所谓"于嘻笑诙谐之处，包含绝大文章"。也正是因为严肃的内容与轻松的形式高度的统一，喜剧艺术——如相声等才有存在的权利。

侯宝林生长在黑暗的旧社会，在他还是一个孩子的时候，就在生活的"底层"流浪，不得温饱的"撂地"生涯，令人窒息的社会怪态，各种艺术的惨遭践踏，无数艺人的悲惨经历，灼热和铸造着他年轻的心灵。他是带着满腔愤怒，抱着使相声成为"真正艺术"的幻想走上舞台的。他藐视某些同行为博取廉价笑声，而对自己艺术的自轻自贱；他很快就拿起了讽刺武器，精心地琢磨它，认真地使用它；在进步艺人的帮助和影响下，迅速发挥了讽刺的威力。在今天仍广为流行的传统段子中，我们依然能看到那熠熠发光的讽刺锋芒，感到他在黑暗面前无所畏惧的"横眉冷对"。他的《关公战秦琼》，直接把矛头指向了反动军阀，不仅对国民党是

深刻地揭露，就是对“四人帮”也有着现实的隐喻意义。他的《改行》，蕴藏着那样深沉的感情，既是对反动派的嬉笑怒骂，又洋溢着他自己对艺术的热爱，对同行的同情；在那些名演员不幸的遭遇中，也有他自己辛酸的眼泪。悲剧的内容，喜剧的形式，侯宝林为自己的艺术找到了肥沃的土壤。他逐渐体味了“寓庄于谐”的美学价值。仿佛觉得眼前豁然开朗，有了实践他使相声成为“真正艺术”的广阔天地。是的，有了“庄”的内容，就有了“谐”的生命。笑，就是那么一个怪物，越想取媚于人，越是适得其反，越是似无用心，越是笑料横飞；真是“我本无心说笑话，谁知笑话逼人来”啊，这其中的奥妙，就是矛盾，就是由内容与形式脱节、言论与行动不一、理想与现实失调，所造成的所谓喜剧性矛盾。笑的魅力主要不在于它花哨的形式，而在它实在的内容。于是，在长期的艺术实践中，他逐渐扬弃了那些表面极易讨好，而实际并无内容的“语言文字游戏”的段子；割舍了他非常擅长而缺少时代风貌的一些“学唱”段子；坚决抛掉了那些靠耍活宝，出洋相，而博取笑声的“洋闹”段子。相声既然是艺术，就要反映人的生活，塑造人的性格；而要这样做，就必须从当时小市民的包围中冲杀出来，非但不能投合他们的趣味，反而要去嘲笑他们的缺点，这其间要经受怎样艰难曲折的过程！无怪当时他的一些同行，一半赞扬一半讥讽地说：“你是相声艺术改革家，我们不能和你相比！”是的，侯宝林无愧于这一光荣的称号。特别在解放以后，无论在旧相声的整理改编过程中，还是在新相声的创作加工过程中，他都首先从内容出发，在人物塑造上致力，而绝少用

丑化自己或外贴包袱的手段，来博取廉价的笑声。他那脍炙人口的《关公战秦琼》，在艺术构思上就是一个智睿的包袱。韩父的粗暴无知，是通过他强迫汉唐两将相战的荒唐情节体现的。由于人物的性格和喜剧性矛盾紧紧扭结在一起，就为他逼真地模拟关公与秦琼的行动提供了方便。他越是严肃认真地模拟两将交战时的情景、心理和行动特点，越是深刻有力地鞭挞了韩父的虚妄愚蠢，因而也越能获取串珠般包袱。他潇洒漂亮的表演，极富韵味的学唱，不仅控诉着反动派对艺术的摧残，也因为与当时环境的极不协调而产生着喜剧效果。我们可以设想，当"秦琼摆开双锏，关云长一横大刀"，一边是剑拔弩张严肃的对峙，一边是不伦不类荒唐的际遇时，人物与环境是何等的不协，人物的行动与他们的内心又是何等的矛盾！而就在这时，侯宝林按照戏剧的规定情景，一招一式，一丝不苟地模拟着角色的动作，一面又从演员的角度诙谐风趣地解剖着人物的心理：

甲　"来将通名！""唐将秦琼。""你是何人？""汉将关羽。""为何前来打仗？"

乙　为什么来打仗？

甲　"我知道为什么？"演员心里一生气："唉……"

这就是为什么我们在侯宝林的相声里，看到的是艺术而不是洋相，是真实的夸张而不是虚假的夸大的道理。他的另一段以学唱著称的《改行》，也是把演员的不幸和时代的腐败紧紧联系在一起的。他不是象某些演员那样，通过《改行》有意无

近地奚落那些不幸的艺人，而是自觉地把矛头对准统治阶级。因此，他由衷地称赞前辈们的艺术，认真地传达着艺术家的神韵。至今仍有教育意义的《夜行记》，更是塑造了一种典型，一个活生生的小市民形象。在那里，作者不是泛泛地批评一种不遵守交通规则的类型化人物，而是摸准了有代表性的小市民形象所特有的思想基础和社会根源，是在阶级分析的放大镜下解剖着那个小市民渺小的灵魂、卑微的情怀的。“我”对社会秩序的种种不自由之感，损人利己或竟损人损己的行径，对公共道德庸俗自私的理解，都活脱出半封建半殖民地社会剥削阶级留下的精神烙印；那“除了铃不响剩下全响”的破车，正是畸形小市民性格的象征，解释着他变态的生活哲学和思想情趣，也是他一系列恶作剧的根据。由于作者是把他始终放在与社会环境相矛盾的喜剧性状态中，因此，侯宝林略有夸张而又十分严肃地批评着他的错误，“稍稍歪曲”而又惟妙惟肖地雕塑着他的性格，不仅能收到很好的喜剧效果，而且，也生动体现了他团结的愿望和帮助的动机。这绝不象某些滥用讽刺的演员那样，忘掉人物性格，只是罗列可笑现象，结果不仅起不到批评的作用，反而在客观上似乎在散布某些庸俗无聊的东西。

“风格即人”，探索侯宝林的相声风格，当然不能仅从他表演特色和语言手段入手，而必须紧紧联系他的美学思想和艺术情趣。只有认真研讨喜剧艺术的种种辩证关系，我们才能在生活和艺术的真谛中，窥测和认识侯宝林在我国相声发展史中的地位，从而进一步把握他艺术风格的某些精髓。

（二）合作默契　密切交流

艺术创作的目的是为了交流，作家对生活的感受——他所提出或回答的问题，他所塑造的艺术形象，他对生活的评价，以及所采取的方式，只有与广大观众共鸣，并深深感染了他们，艺术创作的任务才算完成。因此，文学脚本只是艺术创作的一部分，或者说只是它的起点，它还要经过演员的“二度创作”—— 丰富、提炼、加工、修改，才能在舞台上最后“立起来”。一般说来，相声的脚本和戏剧不同，戏剧的脚本可以而且应该固定，作者在进行创作时已经充分考虑了有关舞台的其它综合因素，如舞美的设计、音响的效果等。相声的脚本则几乎没有一字不改原封搬移到舞台上的。从消极方面分析，相声没有严格的导演制度，没有启发演员如何体会脚本原作的一套经验、方法，演员只能根据自己对生活的理解，并按照他习惯的语言和表达方式再现作者的脚本。从积极方面分析，这也正是相声艺术的长处，由于多年形成的灵活性：时间、地点、观众对象的变化，都会严重地影响到演出的实际效果，因此，演员必须灵活多变地进行表演，既要忠于作者的原作，又要进行个人的生发。只有由作者到演员，由演员再到作者，经过不断地反复，一块“活”才能日臻“瓷实”，渐渐比较成熟和固定起来。

相声是喜剧艺术，在各种艺术形式里，再没有比喜剧艺

术更强调观众反映的了。悲剧和正剧也要感染和征服观众，但这种交流采取潜移默化、隐蔽渐变的形式。它需要一个由低到高的过程，因此也允许观众感情由远至近，由开始的旁观，到进一步的关注、期待，以至到最后与剧中人共命运、同呼吸，喜他们之所喜，急他们之所急，舞台上下完全融成一体。喜剧艺术则不同，它要求舞台上下浑然一体，要求一下子就缩短甚至消逝演员和观众之间的距离，演员必须及时迅速地取得观众的好感，观众必须直截了当地对演员的表演和舞台上所发生的一切作出反映。没有轰然而笑的笑声，没有热烈兴奋的情绪，喜剧艺术的表演几乎一刻也不能进行。人们可以带着客观、超然的态度看正剧、悲剧，从而在冷静的辨析中体会生活的哲理，艺术的得失。但是，人们必须带着主观情绪看喜剧，他是怀着喜悦的心情走进剧场的，他也必然满载着喜剧效果乘兴而去。喜剧的欣赏心理，为演员的艺术创造提供方便，同时，也促使演员必须尽快清除艺术交流中的种种障碍。

相声是中国特有的喜剧形式，它不是隔着一层"角色"和观众间接交流感情，而是演员直接以自己的语言、行动、习惯、作风，以及个人特有的表情达意的方式，和观众亲切地谈心、聊天，用自己的立场、观点、态度表明自己对生活的看法，从而影响并启迪观众对生活的理解和认识。当然，这种以演员的面貌和观众交流感情的方式，并非只是相声一种。其它曲艺形式也都是第三人称的叙述体，一般说来，也都极为强调叙述者的作风和修养。但相声又往往与它们不同。其它曲种主要是"唱故事"或"说故事"，演员纯然是

第三人称——“说书人”，而其艺术魅力，也主要在故事的情节和人物之中。“说书人”虽然重要，但不是头等地位。人物的命运、情节的曲折、唱词的诗意、音乐的感染等，都会减少观众对演员的过分要求，从而使演员有所依傍。相声虽然以演员出现，但又多半不是第三人称而是第一人称的，就是说他既有叙述者的身分，又具有一定的角色性质。往往把自己的见闻感受叙述给观众，而自己又是其中的参加者，或者是其中的主角。于是，相声的叙述即呈现复杂的情况：叙述是他表演的主要线索，但又不象第三人称那样客观，往往强烈而浓重地倾吐自己的看法和感情，在叙述中评论、抒情，并以这种评论、抒情带动整个叙述；叙述多是第一人称的个人见闻，因此，叙述中既要模拟其他人物，有极重的模拟、表演成分，又要使自己的形象性格化、人物化；而“我”又是演员与观众感情联系的纽带，必须似假似真，让观众清楚演员与“我”的区别、联系。基于以上种种原因，相声演员的舞台风度和表演技巧，就成为十分尖锐的问题。

侯宝林相声风格的形成，不仅因为他深知“寓庄于谐”的艺术魅力，还因为他熟悉演员同观众结合的辩证法。充分相信观众的理解、想象和联想能力。对于社会生活的揭示，他总是善于选取最富有代表性的侧面；对于人物的塑造，他总是精于把握人物的个性；对于世态炎凉的评价，他总是触及本质；对于包袱的抖搂，他总是干净利落。他的每一篇相声段活，都是一幅生动的社会“风俗画”。《改行》里仅仅截取封建皇帝死了全国都要穿“断国孝”这一侧面，就让我们真切感到那个专制社会的黑暗；“我大爷”因为酒糟鼻子出

门无端被打的细节，更让我们看到了当时人民孤苦无告的境况。而一句“老子抗战八年，到哪里也不花钱”的典型语言，则生动地道出了解放前反动兵痞的实质；《关公战秦琼》中关于剧场生活的描绘，更是有声有色，剧场门前“两毛一位、两毛一位”、“真刀真枪玩了命啦”的广告，展示着那变态社会的畸形心理，剧场里面到处横飞的“手巾儿把”，飘散着令人窒息的污浊空气；最为生动的是下面一段声音的模拟：

> “聽座儿，里边儿请。”“当天的戏单儿。”“薄荷凉糖烟卷儿瓜子儿，面包点心。”“看报来看报来，当天的新闻。”（学女人声）“二婶儿，我在这儿哪！”

寥寥数十字，不仅是当时剧场的写照，而且是整个社会的缩影。其中的“关系、条件和界限”，尽在不言之中，全靠这概括性描绘引起观众的联想和想象。而在人物的塑造上，侯宝林更是相信典型的魅力。不消说他的《关公战秦琼》、《改行》、《夜行记》等为我们塑造了一个个生动的形象，就是他那脍炙人口的小段，如《醉酒》、《橡皮膏》等也都闪烁着典型的光辉。试看《醉酒》中的醉汉是何等的生动和逼真！这形象使我们联想起解放前某些借酒撒疯的酒徒以及那醉生梦死的社会。而那两个拿手电筒打赌的家伙，更是在今天的生活中还能依稀看到的某些人的影子。这就是为什么群众几乎都能背得烂熟的小段，每次上演都有它“永恒”的魅力的原

因。因为观众理解他反映的生活，熟悉他塑造的人物，欣赏他表达感情的方式，赞叹他对事物的评价。这就是艺术上的默契。相信观众的鉴赏力，往往是和相信典型的魅力联系在一起的。侯宝林从不比观众站得更高，而持以过分矜持的态度，“赐予”或“施舍”什么笑料；也从不比观众站得更低，而持以低级取媚的态度“乞求”和“讨好”观众；他总是和观众站在一起，以朋友和同志的面貌与他们共同完成典型的创造。试看在《婚姻与迷信》中，他是怎样和观众一起共同分析生活的：

甲　年轻的谁还烧香磕头？除了有上岁数的，特别是老太太——可也分哪儿的老太太，我说的是我们街坊那老太太，今儿来的这些位老太太一位迷信的都没有……。真有这样的老太太，到初一、十五还买股香烧，还磕头哪！家里的年轻人就说：“您烧香有什么用？有那钱买糖吃好不好？”

乙　真是。

甲　老太太不愿意听了。“有什么好处？求佛爷保佑！我这么大岁数还能活几年，求佛爷保佑你们。”其实老太太保佑谁啦？

乙　保佑谁啦？

甲　老太太保佑卖香的啦！

这谈心式的交流，建立在对观众充分信任的基础上。一句“今儿来的这些位老太太一位迷信的都没有”，一下子缩

短了演员与观众间的距离，从而使他的批评获得极好的效果。此外，象他那《橡皮膏》中的醉汉，一当讲到他对着镜子醉儿咕咚地贴橡皮膏时，就令人发笑，就使人感到明早将要发生的恶作剧结果；他那《醉酒》中的手电筒光柱，每当人回忆起，仍捧腹大笑不止，因为它荒唐又真实。因此，侯宝林非常善于抖搂那种"默契式"的包袱——把矛盾的线索大胆地交给观众，靠观众的支持完成包袱的制作。《戏剧与方言》里由于不懂方言所闹的种种误会，几乎都是事先把矛盾的真相告诉给观众。尽管我们早已猜到包袱的结底，但仍希望听到他对生活的分析。虽然演员也深知观众的情绪，但仍认真地解剖着生活。因为侯宝林懂得艺术交流实际是思想交流。没有思想的支柱，笑只是一种浅薄而浮泛的声音。

相信观众，来自于熟悉观众。黑格尔说："感动就是感情上的共鸣。"而真实地反映生活，则是艺术共鸣的基础。同时也只有真实的生活，才能使形象赋有血肉，创造栩栩如生的典型。也只有真实的生活，才能在典型中灌注鲜明的倾向，寄寓作者的爱憎。离奇的情节，只能"震动"人，而不能"感动"人；荒唐的包袱，只能胳肢人的生理，而不能启发人的灵魂。侯宝林相当熟悉观众的生活和感情。三教九流，五行八作，他都有所接触，不仅了解他们的生活，而且懂得他们的爱好。喜剧艺术，特别是相声接触的生活面，是极其广泛的。因此，不熟悉生活和群众的感情，则无法从事相声艺术。对生活的熟悉，必然赋予作者生动的艺术概括力。人们说侯宝林的相声包袱"天机自露"、"毫不费力"，是"流"出来，而不是"挤"出来的。这话道出了侯宝林相声的几分

真谛。的确，他的大部分包袱，不是靠荒唐的逻辑、油滑的语言，而是靠生活本身的魅力——真实性和丰富性去构成的，并进而感染观众。不是天才，而是勤奋给予了侯宝林艺术青春。

显然，相信并熟悉观众，绝不意味去迎合部分观众中落后的低级趣味，而是必须摆脱并抵制它们。因为，笑既是作者（或演员）同观众合作默契的结果，又是对作者(或演员)真实而生动的评价。一个有才能的演员，不是陶醉满足于哄堂的笑声中，把笑当做自己成功与否的惟一标志；而是通过笑来检查自己的创作动机，发现自己艺术中的疵弊。有时出乎意外的笑是一种反效果，是对作者的尖锐批评；有时不正常的笑是一种副作用，恰恰证明作者向落后的东西投降。侯宝林不是一个“包袱主义者”，他重视包袱，千方百计地创造包袱；但绝不沉醉于包袱，把包袱当做他成功与否的惟一标志。有一次，他在表演《昨天》时，模拟“我大爷”在“昨天”所受的种种迫害，其中一处出现了意想不到的笑声，为此他感到内疚和不快，并努力探索喜剧同悲剧的关系。他的不少段子尽管舞台效果很好，但他并不真心喜欢它，因为他觉得无益于今天的观众，用他话说，“珍惜观众的感情，要甚于钟爱自己的作品。”总之，在与观众的关系上，侯宝林既正确对待自己，又正确对待观众；既把观众当做自己抒情的对象，又把观众当做自己艺术的源泉；既靠自己辛勤地耕耘，又靠观众热情的浇灌；既相信观众的鉴赏力，又不迎合某些低级趣味。一句话，因为侯宝林心里有人民群众，于是他也就得到了一把打开喜剧之门的钥匙。

(三) 惟妙惟肖　神形兼备

演员有相声"以说为主，以学当先"的说法。"学"不仅是相声表现生活的重要手段，也反映着相声和"口技"的渊源联系，以及其形成过程的历史轨迹。按照演员的说法，"学"指天上飞的、地下跑的、河里凫的、草丛里蹦的，所谓人言鸟语、市声叫声、方言乡音，也即是声态和形态两个方面。惟妙惟肖的模拟，由于能生动真实地再现生活，常能产生一种轻松幽默的笑。是相声中欣赏性、知识性、娱乐性较强的"轻音乐"。

侯宝林的"学"与"唱"甚为著名。由于自幼生活在"底层"，他熟悉各种市声，熟悉这些"引车卖浆"者的思想感情和生活，熟悉时代甚至季节变化对于他们生活基调和情绪的影响。因此，他学初春时节各种小贩的吆喝时，能把经过一冬的生意萧条，小贩们对生活的热切希望传达出来；在"卖杏"的悠扬声调中，体现出一种身心舒展的感情；在卖"吃食"的起伏行腔里，似乎还带有乍暖还寒的意味。他学夏季卖不同瓜果的市声中，尽量体味这些腔调和叫卖者的心理关系，在"西瓜调"中透着洁爽，在"酸梅汤调"里沁着清凉。进入深秋以后，小贩们的生意开始冷落起来，他们串街走巷，在叫声中往往表现出一种瑟缩和无奈之感。侯宝林抓住了这个特点，在他"卖柿子"的极长拖腔中，我们似乎

感到就要来临的冬天对于穷苦人民生活的威胁。而进入深冬以后，在那一两句此起彼落、若断若续的“烤白薯”的呜咽声中，我们仿佛听到了呼啸的北风，以及整个世界几乎将要凝固了的气氛……。

模拟方言乡音是相声的传统。早在宋代就有模拟“山东、河北人，以资笑端”的记载。传统相声中的“怯口”，也有奚落、揶揄乡下农民的意味。解放后，侯宝林对此进行了改造，并大大发挥了它们的功能。他的《普通话与方言》、《戏剧与方言》等作品，一扫对农民的嘲讽，荡尽了其中无理取笑的成分，把惟妙惟肖的模拟和介绍有益的知识结合起来。通过汉语方言间的对应关系，宣传推广普通话，为使普通话更加规范，做了极其生动形象的普及工作。在《戏剧与方言》里，有一段同院邻居间晚上起夜的四句对话，把“北京土话”、“山东话”、“上海话”、“河南话”的特点夸张又概括地突现出来。由于模拟中渗透了有趣的知识，就使得包袱风趣而隽永。至于“我”因不懂上海话，由“汏一汏”而造成的一系列笑话，更是健康而生动的。它既不是批评，也不是嘲弄，而是以调侃的方式进行善意的诱导。这是相声中的知识性“散文”、轻松的“小品”。

相声是文学艺术的一种，它首要的任务自然是反映人的生活，塑造人物的形象和性格。侯宝林把方言乡音作为设计人物身分、揭示人物性格的重要手段，进一步发挥了“学”的艺术功能。他表演的《美蒋劳军记》中，同时出现好几个人物。他用老练带有外国味的中国话，作为美国顾问窦恩的语言特征，用阴沉的带有广东味的普通话，作为原台湾国防部

长俞大维的讲话方式，用迟顿的鹦鹉学舌式的语言，刻划金门岛上“防卫司令”刘安琪的性格，用轻佻的甚至带有淫荡色彩的女人腔调，雕塑所谓慰问团中的“妇女界代表”。正是在这不同语言的变换和对比中，我们看到了蒋介石劳军团中的主仆关系，以及其混乱矛盾的窘态。这种设计是有着深厚的生活依据的。它不象某些讽刺作品，以为只要极尽丑化敌人之能事，就能发挥战斗作用。不是的，只有真实可信，揭示了潜藏着的生活底蕴，才具有艺术感染力，也同时具有思想感染力。

声音造型和形体造型是相辅相成的。相声由于是曲艺艺术，由于是以演员“对话”或“聊天”的方式和观众直接交流感情的，因此，它的表演也必须由叙述者统领，只能采取“写意”，而不能采取“写实”的办法。人物的模拟往往只着重于面部表情，人物身分的区别往往只依靠示意和表演地位的稍稍变化，而不能象戏剧那样有自始至终的贯串动作，有活动地区较大的舞台空间。所谓写意，即是点到而已，只要求神似，而不要求形似。这看起来是不困难的。但形似和神似是辩证的矛盾统一的关系。神似是由形似脱化出来的。也正象一定的质是由一定的量形成的一样，神似是一种质的飞跃，它要经过一个扬弃、提炼、概括的过程。它比形似更真、更美，因此也就更典型。齐白石谈他的绘画艺术时说：“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。”所谓“似与不似”，即是不刻意于形似而致力于神似。侯宝林是深知此中妙谛的。他的声音造型中的神韵，形体造型中的传神，都不是他故意标榜，而是自然形成的。所谓“自然”，

绝不是盲目自发的行动，而是经过长时间的陶冶，在种种成功与失败中自觉体悟到的。侯宝林若没有乞粥、要饭、拣煤核、做学徒的童年生涯，就不会和那些生意人、小贩结为朋友，留心他们的各种吆喝，并将其作为自己艺术中动人的乐章。没有长期地在戏曲、曲艺界熏、浸，没有几年鼓楼、天桥“小戏摊”的甘苦，就不会对不同戏曲流派如此关注、敏感，并探索他们艺术的精髓。所谓神似，对相声演员来说，即是达到了炉火纯青的艺术境界。

象一切杰出的表演艺术家一样，侯宝林的舞台动作是极为洗炼的。他没有繁琐的手势，挤眉弄眼式的面目表情，而是紧紧抓住被模拟人物的部分外部特征，予以夸张，却又有分寸地突现，然后，则集中开掘人物的内心世界。他只要肩膀一耸，脖子一歪，就活画出美国顾问窦恩骄横跋扈的神态来；而俞大维的矜持，则只靠端起的肩膀和脸上因撇嘴而形成的两道深沟；至于妓女那又紧张又掩盖不住的轻浮，全凭上面嘴唇一抿，下面脚跟一提。在《醉酒》里，他模拟两个不同的醉汉，也没有在舞台上东倒西歪，趔趔趄趄，而只是一只手扶着桌角，象征其站立不稳的醉意，他们的神态，完全靠着他们自己的语言。在《婚姻与迷信》中，他嘲讽那买佛龛的老太太，并没有佝偻着腰，咬着后牙，过分写实地强调她的外形，而是稍微操一点老人说话的声态，即达到了绘声绘色的描写。至于《戏剧杂谈》中话剧女演员的擦眼泪，他也只强调包着手指的手绢在脸颊上轻轻地一拭。而《戏剧与方言》中上海妇女的谈话，他也只突出其放在肩膀上的一只纤细的手……所有这一切少而精的形体动作，都仿佛交给观众一把

钥匙，打开我们想象和联想的广阔天地，让我们以自己的生活经验去和演员一道共同创造舞台形象。

相声的“唱”，包括本功唱和学唱两个方面，本功唱如太平歌词等，由于时代的关系，现在的观众已经陌生了。学唱则在解放以后，由于戏曲艺术的推陈出新，流行并发展起来。侯宝林是两功皆备的。他的太平歌词，能把由开始的粗陋到后来的华丽，都惟妙惟肖地再现出来。而学唱，他更堪称为出类拔萃者。过去有一种说法，学唱不能学得象，学象了就不可乐，而且观众也不必听相声，只要去剧场看戏就可以了。侯宝林反对这一说法。他认为相声既然是艺术，就不仅应该学得象，而且要学得美——只有学得象，才能产生愉快、幽默的笑；只有学得美，才能使相声成为名副其实的艺术。所谓学得象，只是“近似”而不是“酷似”，往往紧紧抓住戏曲演员声音造型的个性，如嗓音条件、发音部位的特点，予以强调甚至夸张。如学麒派，则突出其沙哑的音色；学马派，则渲染其过重的舌音；学谭派，则追求其高亢的膛音等。所谓学得美，必须要进行高度地艺术概括，尽量体味不同流派的神韵和精髓，使“形似”为“神似”的出发点，并用“神似”来充实、丰富“形似”。在沙哑声中突出麒派的质朴。在舌音里突出马派的华丽，在膛音上强调谭派的质朴。学得象不容易，学得美更困难。这其中有一个“化”的过程。既有对不同流派执着的模拟，又有对它们清醒的鉴别、理解和评价。总之，作为表演艺术家，侯宝林是当得起“惟妙惟肖、神形兼备”这一美誉的。显然，这不是夸耀他个人的天赋，而是称赞其在艺术上锲而不舍、精益求精的刻

苦精神。

(四) 本色自然　夸而不诬

你问侯宝林在舞台上应该有怎样的"自我感觉"，他回答得挺干脆："本色。"你请他说得再具体一点儿，他补充道："本色不排斥夸张，夸张又不是矫饰。"是的，侯宝林的相声让人感觉舒服，大概就是由于这一点。他出场的步态是矫健而轻松的，他脸上的笑容是自然而由衷的，他说话的声音是热情而随和的，他语言的节奏是流畅而清晰的，他与伙伴的对话是朋友、同志般的，他投向观众的目光是友好又善良的……。我们听他的相声，自始至终都好象耳语、谈心式的。他虽然有很好的模拟技巧，但是我们看不出他故意卖弄的痕迹，往往紧紧融合在他的表情达意的叙述之中，绝不因为那逼真妙肖的仿学，而稍微冲淡了他叙述的内容。虽然，有时那出神入化的模拟，情不自禁地要使观众鼓掌、发笑，但他生怕它们影响了总体形象的塑造，因此，常常"压住"包袱，迅速把观众拽回到自己的叙说中。他的包袱抖搂方法也似乎和别人不尽一样。有人说他"不留包袱口"——不让人笑得前仰后合，来个痛快。是的，他很讨厌在观众的大笑之中，让人感觉他的逗笑本领，他仿佛觉得生活就是这样的，不是我的技巧高明，而是形象本身可笑。因此，他不停顿，不在腋下搔痒，不以包袱淹没或扭曲他所揭示的生活矛盾。而他的叙述

则是侃侃而谈，纵横开合，始终不让你感觉有什么"舞台腔"、"江湖气"夹杂其中。他所追求的是语言节奏的音乐美，象一首轻音乐一样，有装饰音但又不让人察觉，他反对"花哨"而追求朴实，他觉得台词也应该象唱歌一样，唱的是"情"而不是"曲"。总之，他在舞台上追求的最高目标，就象他在生活中的做人哲学一样：本色。

本色，即自然朴素美，它既是世界观，又是艺术观。作为世界观，演员应该把他的立场、观点、思想、感情毫不掩饰地告诉给观众，从而取得朋友式的信任和理解。演员，这是一个光荣的称号，侯宝林认为，他不应该象江湖艺人那样层层设防，有意戏耍观众的感情；也不应该象市场小贩那样布下陷井，突然对观众进行欺骗。演员是靠着艺术和友谊换取观众好感的，而首先是真诚的友谊。它建立在对观众极为尊重的基础上，既不象过去的艺人那样，把观众当做"买主"、把自己当做"卖主"，从而进行肮脏的生意；也不象更早那样，把观众当做"主子"、把自己比为"奴才"。不是的，新时代的演员是党的文艺工作者，他以自己的艺术为人民服务，正象在其它领域别人也以自己的本领为演员服务一样，这是一种崭新的、平等的、同志式的关系。这种关系，从总体上说目标一致、利益一致、地位一致，因此，他们应该相互信任和理解。无疑，在演员和观众这一对矛盾中，演员是矛盾的主导方面。只有演员以诚相见，观众才能真情相待。可以说在各种艺术形式中，只有相声演员才能够得天独厚地以自己本来的面貌和观众交流感情。也就是说，只有在相声艺术中，人们才有可能看到一个党的文艺工作者的整体风

貌。因此，侯宝林认为，能否本色实在是一个演员服务态度好坏与否的重要标志。

作为艺术，特别是喜剧艺术，就尤其需要观众的支持。矫饰是艺术的大敌，因为矫饰实际是虚伪，而艺术总是真善美的产物。矜持便是一种矫饰，它似乎采取自持清高的态度，却往往是缺乏自信心的变形表现。矜持只能扩大演员与观众之间的距离，从而使自己陷入极为尴尬的境地。矜持并不是自重，因为自重必须以重人为前提。既然对观众实际上并不尊重，也必然导致观众对自己的轻视。矜持的原因在于杂念过多，过于重视艺术效果，而往往忽略传达感情。或者把效果只理解为掌声、笑声，从而降低了自己的艺术使命。卖弄也是一种矫饰，它把自己孤立在艺术之外，不是把自己融在艺术创作的整体中，按照作品的规定情景，确定自己的表演方式，而是颠倒作品和演员的关系，使作品成为演员技能的标签。或者为显示自己的口齿、声音，而扩大夸张的幅度，或者为标榜自己的见地，而喧宾夺主、枝蔓横生。卖弄的不是艺术而是技术，不是作品形象而是演员本人。卖弄的结果，必然降低演员的身分，使本色蒙上一层灰尘。取媚也是一种矫饰，取媚有意讨好观众，但却并不尊重观众。因为它过低估计观众的水平，把观众与自己等量齐观，以为观众也象自己那样，只对庸俗、粗陋的东西感兴趣。取媚既不重人，也不自重。它所以与本色格格不入，是因为我们所指的本色，并非自然主义的“原始美”。本色并不排斥装饰，并不否认加工，本色美应该是一种典型化了的艺术概括。作为演员，应该有较高的思想和艺术境界。锐利的目光、鲜明的倾向、

明快和坦率的态度，必须代表、反映了广大群众的思想感情，才能产生艺术共鸣。因此，鲜明的倾向并不等于狭隘的偏见，明快的态度也绝不等同于过激的言词。而在艺术上，它主要靠鲜明的形象、酣畅的抒情、开朗的风格。为了这一目的，就必须进行必要的夸张、强调。比如，在声音、语气以及语言的滋味儿上，绝不能照搬生活的口语。它必须润饰语言的声音，讲究发声部位和发声方法，达到清甜、脆美的标准，保证字字清楚、声声入耳，一个字一个字地把语言送到观众耳朵里去。当然，这就要放慢语言的节奏，多少有一点朗诵的方法。但又绝不能改变生活口语的风格，让人们感觉这是朗诵，或是另外一种在生活中并不存在的“舞台腔”、“江湖口”。又如语气的强调，这本来是相声表情达意突出或赞同、或反对、或怀疑、或否认的一种方法，在相声里当然是加过工的。但绝不能形成一种怪态，让观众感觉一惊一炸，失去了生活口语的特色。又如表演和手势，这本来是语言的补充和强调，一般说来它们总是要经过提炼、加工，选择那些最有代表性、最富性格化的形体动作。在数量上少而精，在幅度上稍稍夸张一点。夸饰是允许的，但必须“夸而有节，饰而不诬”，夸张和装饰的目的，只是为了演员的表演更具本色，更接近生活，更易为群众所欢迎和接受。

所以，本色就是要象生活本身那样实在而具体，丰富而多样，朴实而自然。侯宝林说，本色对相声演员来说，既是低标准，又是高要求。所谓低标准，就是要求演员应该象对待生活那样对待舞台，对待观众，对待作品中的人物，以及自己的伙伴，应该有一个平易近人的台缘，和蔼可亲的态度，

松驰而又不散漫的作风。这当是艺术创作的出发点。所谓高要求，就是说他应该大胆、主动地进行艺术创作，精心安排每一句台词，每一句语气，每一个形体动作和面部表情，应该善于设计和处理艺术内外的种种关系，对观众的态度，与伙伴的合作，作品中叙述者和人物的关系，以及整个作品的节奏起伏、情绪变化、艺术色调等，而所有这一切，又都是鬼斧神工，不露任何痕迹天然自成的。侯宝林作为一个艺术家，能够出神入化，并没有声嘶力竭叫嚷，也没有更多的形体动作，更勿须种种怪态的表情，他就象生活本身那样，通过那纯真而自然的表演，使你得到最美的艺术享受，这即是本色的艺术魅力。

（五）留有余地 恰到好处

“留有余地，恰到好处；宁可不够，不可过头。”这是侯宝林的座右铭，不仅在艺术上他这样追求，就是在待人处世方面，他似乎也以此为原则。前不久，他给他的一位“酒友”题字，就书写了前面两句。把“艺谚”更名为“劝酒谚”。他在饮酒方面的哲学，也是：“美酒饮到微醉处，看花看到半开时。”他认为“留有余地，恰到好处”，是他追求的高标准；“宁可不够，不可过头”，是他掌握的低标准。他把这四句话当作他成功的秘诀，既是他的审美经历，又是他的审美理想。在这方面，我们可以举出许多生动的例证。

6

众所周知《改行》内容极为驳杂，所学戏曲、曲艺艺人有十二、三个之多，四十年前，在他还是一个年轻人的时候，他就大刀阔斧把它砍去三分之二，只留现在保存下来的三个戏曲艺人：京韵大鼓、老旦和花脸。而即使他在当时也很拿手的段落，如学梅兰芳、周信芳等，则毫不吝惜地拿掉。理由是："艺术是味之素，应该少而精。""三个已经足以满足观众在欣赏上的要求了。""不要把节目使滥了，要懂得老百姓常说的'见好就收'这几个字的含义；观众的艺术胃口是高贵的，不能伤了他们的胃口。"这种见解，在商业竞争流行，一切都是"大甩货"、"大贱卖"的旧社会，当然是难能可贵的。他说："越是不够，观众就越想多要，因此，你也就永远赢得观众。"这当然不是"生意经"，而是精湛的艺术辩证法。质和量的关系，永远是对立而统一的。一方面，没有一定的量就难取一定的质，另方面没一定的质，再多的量也毫无存在的价值。事实上，那脍炙人口的三段，已经浓缩、概括了戏曲、曲艺的精髓。它反映了我国民族美学的欣赏心理，这就是：贵在含蓄，以少胜多。实际上，一定的质总是在一定的量上飞跃而产生的。当这一飞跃完成以后，它自然要扬弃、舍除那些与"质"无关的过滥的"量"。因此，虽然只有三段，却不断精益求精、千锤百炼，最后，连前面"正学"一遍的重复部分也大胆砍去。就这样，他的每一段节目，几乎都是短小精粹的，群众评价侯宝林的相声"干净利落脆"，除去指他的语言简洁之外，还有夸他内容蕴含丰富的意味。是的，每一个传统节目到他手里，都大刀阔斧地删繁就简，似乎象雕塑一尊塑象一样，砍去一切不必要的部分。《打白

狼》他只演十一分钟，《关公战秦琼》也只有二十多分钟，由《五鸿图》整理改编成的《阴阳五行》，则几乎只保留了原节目的一半。原来的垫活冗长乏味，甲、乙两个演员通过驳辩的方式，说明“天上有什么，人身上准有什么”，所谓“天乃一大天，人乃一小天”，“天有四时，人有四肢；天有五方，人有五脏；天有日月，人有二目；天有火烧云，人有烂眼边儿”云云。这里面充满了油滑的比附、无味的荒诞。旧相声常给人以“贫气”的印象，即在于它一览无余。所谓“耍贫嘴”，当是指语言的油滑，不是比观众站得更高，而是比观众站得更低；不是以含蓄的形象感染人，而是以外露的语态刺激人；摇唇鼓舌，当是江湖习气的感染，也来自艺人本身的俗气。夸夸其谈，滔滔不绝，与“艺术”二字相距甚远。《阴阳五行》在整理改编中，洗去了这些灰尘，当然是必要的。尽管其中有些技巧可取，也为后面的“论述”金木水火土——“阴阳五行”的内容做了必要的铺垫，但是，其中心内容——合理内核部分，已经在后面的驳辩中包括了，因此，垫活部分完全可以用简洁的语言代替。

“包袱儿”被称为相声的“命根子”，多数艺人都采取“咬住不放”——非把它抖干净不可。这似乎是有道理的，因为笑是相声的武器，一段作品的宗旨：前面的铺垫也好，当中的渲染也好，都为这关键的一举——把包袱抖响。因此，艺人总结出“三番四抖”的艺谚，认为只有一而二、二而三地把矛盾推到一定高峰，然后才能够急转直下、由高而落，使矛盾形成鲜明的对比，在矛盾失调中产生包袱。但“三翻四抖”只是一般的原则，并不是僵死的公式。包袱的大小，

应该由主题和人物性格而定，它们的排列，可以而且应该错落有致，可以有启齿微笑的小包袱，可以有捧腹笑倒的大包袱，还可以有笑不露齿的无声包袱，也可以有心笑而脸不笑的内在包袱。实际上，错落有致的包袱排列，不仅是艺术情趣的反映，也还是艺术节奏的需要。因为，平均使用力量总不能重点突出，而观众的精力也总是有生理和心理限度的，“过喜则伤心”，这是中医养生之道的名言，过多而太滥的包袱，必然伤害观众的欣赏兴趣。因此，侯宝林总是在他的表演中有节奏地、抑制地、极其审慎地抖响他的包袱。他真是按照他在《笑的研究》那里说的那样，只让人们在一场节目里大笑三次，以达到“清气上升，浊气下降，二气均分，食归大肠”等目的。在包袱的品种上，他更喜欢那些轻松有味的“幽默型”包袱，如诙谐、讥俏等，对于冷嘲、热讽的“讽刺型”包袱，他更是惜语如金——轻易不抖，一抖必响的。比如在《关公战秦琼》、《夜行记》结底中，那种愤怒和笑的结合，在他作品总的倾向里是所用不多的。即使对于他极为厌恶的《夜行记》主人公，他也多使用“给你爸爸请大夫去，你干吗给我弄到药铺里去？”一类半是揶揄、半是规劝的包袱。他觉得这种包袱里有画面、有形象，有联想、有味道，人们似可想象当时“我”支支吾吾的窘态，以及老头儿无可奈何的情状。另如买纸灯笼连袖子也烧着了的包袱，也是带刺儿而不伤人的，它把“我”的聪明自误——一刹时洋洋自得，兴未足而当场出丑的情态，含而不露地描状出来。惩罚的方式是善意的，对人对事也都留有余地。至于面对镜子贴橡皮膏的醉汉，以及在手电筒光柱上自逞英雄的另外两个醉汉，他只是

轻微地和他们开一番玩笑，尖锐而不偏激，诙谐而绝无恶意。他总是以形象代替批评，以比喻代替说理，以启发代替责怪。在艺术上，取一斑而窥全豹，取部分而旁及整体。而对于包袱的效果，他似乎只抖开一个头儿，让观众自己再去生发、创作那些未完成的部分。现在，还是让我们回过头来，看看他对“三翻四抖”所持的态度。还以《五鸿图》和《阴阳五行》进行对照。“垫活”砍去了，“正活”部分原来是规规矩矩的三翻四抖——四段：先说桌子，何为阳、何为阴、何为金、木、水、火、土，再说毡帽、苹果、红果，于红果的驳辩中结底。整理过的《阴阳五行》，割除了毡帽一节，因为桌子和苹果已经为形而上学的论者作了充分形象的铺垫，毡帽不仅手法类同，论据相似，而且由树木而苹果，由苹果而红果，也更符合论者的思维逻辑，突然加进毡帽，不仅重复，而且隔阂。这一删除，顺理成章，简洁明快，不仅净化了语言，而且突出了主题。

尊重艺术规律，却不恪守公式，这是侯宝林创作和表演的一大特色。难怪“内行”人嘲笑他甚至连包袱也不会抖搂呢！是的，按照“匠气”的观点，他是丢掉了很多“包袱口”——艺人显示“本领”的机会，比如，在《戏剧杂谈》里，他曾强调：“唱花旦非这样不可：长瓜脸蛋儿、尖下巴颏儿、高鼻梁儿……”，捧哏的接着补充：“大眼睛。”他自嘲说：“我就眼睛小点儿！”——这本来就是一个“包袱口”，有的演员曾在这里尽情发挥，拿眼睛小开玩笑，比如：“这是自然灾害”，或者“怪对不起观众的”；但他却一闪而过，因为这种包袱是廉价无味的。又如，在《笑的研究》里对“笑一笑，十年少”的解释，他也只是稍微夸张地反

骇："三十岁的小伙子来听相声，哈哈一乐，二十啦。呆会儿再一乐，十岁啦。你再说什么，他也不敢乐啦。""来的时候骑车来的，走的时候得找保育员抱着。"——这只是一种荒诞的比喻，勿须坐实了发挥，虽然其中每一细节的发挥都会有串珠般的笑料，但那将削弱甚至扭转整个包袱轻松诙谐的格调。

"留有余地，恰到好处"，当然是相信观众也相信自己艺术魅力的一种反映。相信观众，仍然是"观众中心论"的民族艺术美学观；相信自己，则是要求在"少而精"上下功夫。"余地"留给观众，必须反复磨砺自己手中的武器，因为"余地"不是一块"空白"，它应该是一幅不着彩墨的画、不著文字的诗、不标音符的曲，是交给观众自己打开艺术之门的一把钥匙。必须以丰富、浓烈的艺术蕴含作为后盾。"恰到好处"是观众欣赏和演员表演的火候，对观众来说，它当然首先要满足，然后才可能使他们回味。因此，这"好处"绝不是贫乏和不够的同义语，而是单纯和丰富、明快和含蓄的统一体：现象是单纯的，底蕴是丰富的；风格是明快的，内涵是含蓄的。至于侯宝林说的"宁可不够，不可过头"的低标准，则不仅是一种选择——在"不够"或"过头"中只要前者；也同时还是一种艺术追求——"取法乎上，仅得其中"，即使演员在各方面都已达到了炉火纯青的地步，也往往由于观众对象的不同，水平、情趣的不同，而一定程度地影响效果。因此，作为演员来说，使观众稍觉不够是正常的，一旦观众产生够了的感觉，则往往在表演上必然过火。侯宝林的学唱，在舞台上总是比在生活中低一、两个调，在

台下可以蓄气两分钟，在使活的时候却只用它的一半，这样观众就觉得“富余”，“舒服”，不为演员提心吊胆，但这种“不够”却是由“充分”而得来的，实际上并不是“不够”，而是“恰到好处”。

（六）俗中见雅　雅俗共赏

周扬同志在《侯宝林相声选·序》中说：“侯宝林同志经过长期的艺术实践，在相声艺术中形成了自己特有的风格，滑稽而不粗俗，诙谐而不油滑，动作洒脱利落，语言生动俏皮，富于幽默和风趣。”“滑稽而不粗俗，诙谐而不油滑”，这其中就有俗中见雅，雅俗共赏的意味。可是一直到现在为止，他的同行中还有人讥讽他的相声是为“知识分子”服务的。把知识分子和工农群众对立起来，并分别把他们当做雅和俗的象征，这大概有一点绝对化。因为知识分子中也颇有粗俗不堪之辈，而工农群众在解放前后更大不相同，他们现在也多是有文化的劳动者了。其实所谓“俗”，至少有两层含义：一曰通俗，二曰庸俗。相声当属于“俗文学”的一种，产生并流行于市民阶层，堪称为“市民文学”。它以自己特有的生活和艺术魅力，反映了这一新兴阶层的思想、愿望、爱憎、情趣，创造了堪以列入世界文学名著之林的优秀作品，其形式是通俗的，其价值是珍贵的，可以而且应该与我国的戏曲、小说等文艺形式，列为不相上下的“姐妹艺术”。但

是，市民阶层的成分极其复杂，没落的小市民情趣，作为剥削阶级意识形态的烙印，深深地打在旧相声上，使它们在精华中有糟粕，在通俗的形式里有庸俗不堪的内容。因此，俗和雅并不是判定艺术格调的惟一标准，形式通俗与否，并不能决定作品的思想境界。正象文人的词赋里也多有腐朽鄙俗之作，民间的俚曲里也常见脍炙人口之篇一样，格调问题取决于内容，而绝非是形式。

解放前的侯宝林，从他的师父们那里同时掌握了“二俗”：通俗清新和庸俗不堪的“传统”。但在长期艺术实践中，他喜欢这种通俗的艺术形式，讨厌那些庸俗不堪的内容。他热爱相声已经到了出神入化、废寝忘食的地步。他认为要把相声打入艺术圈儿，就非得提高它们的艺术格调，化庸俗为清新，取通俗而弃糟粕。即不只使市民喜欢，也要使知识分子瞬目。他认为只有当大学生、教授、作家等也能涉足于相声的创作、表演和欣赏中来的时候，相声才有可能成为艺术。而这并不意味着抛弃原来市民阶层的观众。为了扩大欣赏的对象，他努力化丑为美，主要在表演上追求“帅”而嫌弃“怪”。删除摇尾乞怜的语言，自轻自贱的自嘲。继而在节目的内容上，努力传达人民的感情，反映他们普遍关心、共鸣的问题，善善恶恶——把他的讽刺和幽默都赋予生活的底蕴。并自觉在塑造形象、描写性格上下功夫。这当然不仅吸引了许多新观众，也取得了市民阶层的支持。这里面还存在一个“投合”还是“征服”观众的问题。

“适应为了征服”，这是一个艺术辩证法命题。由俗到雅的转变，并不是“弃俗为雅”，而是要“化俗为雅”，以

达到“雅俗共赏”。艺术情趣的转变，不需要也不可能突然在一个早上完成，它往往是潜移默化的过程。在观众和演员之间，矛盾的主要方面自然是演员。他不能尾随在观众的后面，迎合他们的低级趣味；也不能站在观众的上面，对艺术进行发号施令；而只能站在观众的前面，靠艺术本身的魅力来吸引并征服观众。观众的选择性，随时代和他们本身的教养决定。只有他们在艺术品评和艺术比较当中，尝到了艺术高手的长处，他们才能由低而高，渐渐扬弃原来粗俗低级的一套。在这一过程中，演员的勇气和他们的本领同样重要。侯宝林直到如今仍有人詈骂，正在于他不甘做时髦艺术的弄潮儿，而争当惊涛骇浪中的艄公舵手，他的勇气比他的本领更为可贵！

“俗中见雅”，在侯宝林的观念里是“俗不伤雅”、“化俗为雅”，绝不意味否定固有的统传和原来的形式。几十年来他梦寐以求的，就是使相声成为广大群众喜闻乐见的艺术形式，是“武器”，而不是“玩艺儿”，不仅为少数市民喜欢，而且为广大群众热爱。他的确企及知识分子对他的艺术首肯，因为这意味着相声可以登入“大雅之堂”了。他概念中的知识分子，实际上就是他所谓的“艺术圈儿”。因此，他的“俗中见雅”的主张，还不是单纯提高相声的格调，更主要的是发挥相声的战斗功能，更好地为党和人民服务。建国以来，相声由城市而农村、由北方而全国，由少数市民阶层而扩及其它一切领域，成为中华民族的卓特喜剧形式，这功劳当然首先是党的领导，但侯宝林却是最自觉、最努力的实践者。他的愿望也只有在社会主义制度的土壤上才能实

现。

"俗中见雅"并不困难，从艺术内部分析，它只是一个日益提高的过程。而"雅中出俗、雅俗共赏"则是更高的一种艺术境界。它经历了一个由俗而雅、雅中出俗的艺术飞跃。古人说："宜朴不宜巧，然必须大巧之朴，宜淡不宜浓，然必须浓后之淡"。这即是说，经过"雅"过滤和提炼后的艺术，仍应该采取"俗"的形式，却不露任何"雅"的痕迹。形式是通俗的，内容是高雅的，语言是浅显的，蕴含是丰富的。"雅"不是追求的终极目标，而只是由"俗"而"俗"的桥梁，这后一个"俗"，它应该比"雅"更高，是"雅中之俗"——吸取了"雅"的内核仍归返于"俗"，以保持相声的特色和优秀的传统。古人赞美《诗经》中描写美人的手法：敷粉则太白，施朱则太赤，加之一寸则太长，减之一寸则太短……这种手法的高明之处，即是没有正面地描摹美人如何娥眉、杏眼，而是把观赏者的感情传达表现出来了，所谓"情人眼里出西施"。然而，这种文绉绉的语言与侯宝林描状的"除了铃不响剩下全响"的《夜行记》主人公的破车相比如何？我们很难说后者是下乘，因为它这里不仅有感情，也还有形象，通俗的语言和丰富的形象结合在一起，既渗透着主人公的性格，又寄寓着作者的讽刺态度。它们实际是经过"雅"的过滤与提炼的，是雅后之俗，所谓"白而有味"。又如《戏剧与方言》里对罗嗦的北京话、普通话、山东话、河南话的描述，只以层层递减的方式，用四句生活口语表现出来。这其中的形象概括，难道比一般方言学家的方言比较论述不更通俗、也更概括吗？再高明的理论文字，也不能如此生

动地传达了上述几种方言的"神韵"。人们似乎可以从那罗嗦的北京话里体悟出长期作为国都的京城，是如何敷衍着封建统治的繁节缛礼，而那种罗嗦对话的内容，又如何空洞无物，它似乎嘲讽了小市民生活的空虚，以及对传统惯性的不自觉因袭。而山东、河南话虽也都是夸张的，但渗透了农民的朴实和爽快的性格。任何一种方言调查，也只能是标音、记词，不可能把语言中的生活气息传达出来。这种"俗"又是"雅后之俗"，它已经概括加工过了，却又不露任何"雅"的痕迹，反仍取原来"俗"的形式。

"雅俗共赏"是艺术欣赏的美学标准，它适用于一切文学艺术形式。只俗不雅流于浅薄，只雅不俗失于晦涩，只有雅俗共赏才能把艺术辩证法中的矛盾关系统一起来。其实，单纯的"俗"和单纯的"雅"，都很容易做到。侯宝林的相声能够达到"雅俗共赏"的境界，正标明他已经是一位完全成熟的艺术家了。

(七) 运斤用斧　语言巨匠

很多人都把侯宝林称为语言学家，北京语言学会也选他为副会长，但是他坚决反对，谦逊地说："我至今还不知语言学为何物。我不是研究语言科学的学者，而是具体使用语言的人。"他的这一说法或许是正确的，当年他和罗常培先生相交，罗先生曾经不止一次、很为惋惜地说："侯宝林这

个人如果学了语言，当是一位了不起的语言学家。”是的，罗先生是很有眼力的，他的门徒布满语言学界，号称“二十八宿”。按照侯宝林的说法，如果他能够得到罗先生的提挈，至少也能成为“半宿”。但是在旧社会这个穷孩子哪有步入学府的机会！尽管他只使用语言，但在实际地位上却并不比一般语言学家逊色，他是一位名副其实的语言巨匠！

相声被称为语言的艺术，和其它艺术形式相比较，似乎再没有任何一种形式象相声那样把语言当成它生命的了！因为相声是靠包袱反映生活的，而包袱主要凭借于语言的魅力。包袱在相声中的地位，犹如情节在戏剧、小说中的地位一样。没有了包袱，就没有了笑料，也就没有了相声本身。包袱当然也借助于似虚若实、似有若无的虚拟化情节，但它只是辅助性因素，在相声里完全可以没有情节只凭对话产生包袱。因此，有人说情节为语言——组织包袱服务，和语言为情节——叙述故事服务，恰是相声和喜剧的重要区别。这话虽然有些绝对，但至少可以看出语言在相声里的突出地位。从相声的语言风格分析，它至少可以有时代风格、地方风格、民族风格、情采和个人风格几个方面。相声语言的时代和地方气息最强。旧相声可以构成一幅生动的北京历史风俗画卷。侯宝林相声的时代和地方特色也最浓烈。在语音上，侯宝林的模拟本事无比高强，他不仅善学方言乡音、市声叫声、戏曲流派，而且善于把这些物质因素用来塑造人物。《美蒋劳军记》中关于俞大维、窦恩、刘安琪以及妓女界代表的种种模拟，其妙肖之处不仅形似而且神似。《戏剧与方言》里他模拟两个年轻上海姑娘谈话，那轻快的节奏，那活泼的情绪，简

直是一首动人和谐的轻音乐，纵使是上海年轻姑娘本人，也无不折服称绝。至于胶东话里流露的热情而憨直，天津话里夹杂的爽朗和幽默，江浙话里渗透的温柔和妩媚，则更是活灵活现、有口皆碑。当年罗常培先生所发现的，也就是他有一位语言学家的灵敏耳朵和再现语音声态的能力。他的唱是一种有韵的语言，无论是学吆喝、学说唱、学戏曲，他都能由他那一条薄薄的声带，通过发音部位和发音方法的揣摩，把它们的神韵、风致传达出来。采取的办法是突出特点、又不失真。因此，即使是北京人民艺术剧院演出《茶馆》、中央广播电视剧团演出《北京人》，也都要请他去审查或修改里面为渲染舞台气氛而穿插的吆喝的配音。因为，他的吆喝能把那个时代的节令和生活情绪传达出来。在词汇上，相声似乎对于熟语——成语、谚语、俏皮话和歇后语等是最敏感的了。一个时代更迭所变换的政治词汇也往往首先在相声里反映出来。侯宝林对词汇的发觉和使用也最迅速。他的每篇作品几乎不看著作年代，只看作品内容，就能断定它们是何时的产物。《一贯道》里对宗教及反动会道门使用的词语，《戏剧杂谈》里对形式主义话剧表演所使用的词语，《妙语惊人》里对盲目学习外国语言方式所使用的词语，都具有强烈的时代精神。那一段“想不到把我抛弃到这样，我的心里太难过了，我的心里太苦恼了，啾——”的道白，不仅把那种形式主义的话剧表演讽刺得淋漓尽致，而且把三、四十年代在知识分子中流行的南腔北调式的“蓝青官话”也讽刺得淋漓尽致！传统相声里有很多语言文字游戏型的作品，诸如灯谜、酒令、对春联、打油诗之类，它们最能反映相声语言的民族风格。

侯宝林精心使用它们，并对谐音曲解的手段极感兴趣。如“驾崩”——架出去把他崩了；“坛童”——痰桶；“老子抗战八年”——他们家里没有床在炕上站了八年等，充分体现了汉语语音的妙趣，一个同音词、谐音词往往富有感情色彩，嘲弄了被讽刺对象的尊颜，在令人解颐的笑声中悟出几分生活道理。“研究戏剧五十多年——七八五十六和七八一十五”的包袱，也是借用了传统语言游戏的手段，这种加法和乘法的一字之差，既是机智的表现，又有性格的描绘。至于语法，我们当然不能离开语音和词汇，特别不能离开具体语言现象的运用来空洞分析。这里，我们只准备把郎德丰等同志创作的《夜行记》和经他润色后的演出本作一比较，从而看他在运斤用斧、使用语言上的功力，以及侯宝林语言的情采和个人风格。

郎德丰、陈文海、蒋清奎、贾鸿彬、侯福熙、李培基等六同志合写的《夜行记》，是一个内容丰富、基础很好、已初具人物性格轮廓的底本。侯宝林的“二度创作”，当然也调整和充实了一些情节，但主要的功劳还在语言的加工创作上。原作的语言杂沓、松散，缺少性格化和生活气息很浓的形象口语。比如“垫话”部分，主要通过“遛马路”感到“受限制”，描摹主人公“我”的性格轮廓、引出夜行风波来。原作是这样的：

甲　……嗐！提起话长啦。拿我说吧，每天吃完晚饭没事好在大街上溜达，挺平的马路不叫我走，非叫我到便道上走不可，您看，这不是没影儿的事儿吗？

乙　这点儿您可没闹清楚，马路是走车的呀！

甲　我就不兴走走马路吗？

乙　那可不行。我问您，您要让汽车碰碰头，您说谁撞得过谁？

甲　废话！你才成心往汽车上撞哪。当然肉脑袋撞不过铁脑袋啦。

乙　是呀，那您为什么非要跟汽车一块走呐？

甲　我心里有底，现在开车的哪个能故意往人身上撞呀？

乙　我再问你，是你的腿快呀，还是车轱辘转得快呢？

甲　当然是车快喽。

乙　是啊，你走得慢，车走得快，你不躲车，车不能撞你，那你叫车都跟着你屁股后头慢慢地扭呀！

甲　我走我的，车走车的，它爱慢就慢，我管不着；再说我也不打算坐车。

乙　我再问你：你吃的、使的、用的，都出在你家里吗？

……

接下去又是“乙”的一番解释道理。“甲”的性格没有放在规定情景里，由他的行动表现。侯宝林的“润色”，砍去了“乙”的全部说教，突出了小市民那种矫情、诡辩的性格。请看：

甲　……那天我在马路上遛弯儿，挺平的马路他不让你

走，非让你到便道上走去。

乙　你在马路上走哇？

甲　啊。

乙　那哪儿行啊！

甲　怎么啦？

乙　马路上是为走车的呀。

甲　我没拦着他走车啊。

乙　那么些个车，你跟着一块儿走，要把你撞了怎么办呢？

甲　嗯，我心里有底儿，我准知道那开车的他不敢撞人。

乙　噢，开车的不敢撞人你就故意挡着它，那万一把你撞了，不就晚了吗？

甲　噢，这么说还是为我好？

乙　那是呀。

甲　哎，就算你让我便道上走去，可你说话态度得好点儿吧？

乙　怎么啦，民警对你态度不好啦？

甲　啊，站那儿就嚷嚷，“喂——！便道走，便道走！”“喂”。我有名有姓没有？

乙　人家知道你是谁呀？

甲　我知道他那是喊谁哪？

乙　那就是喊你哪！

甲　噢，我姓“便”，叫“道走”？！

由“心理语言”而“行动语言”，由一般环境中的心理剖析，而变成特殊境遇中的性格描绘，这就是侯宝林语言的情采和个人风格，它突现着人物的性格逻辑，揭露着人物的内在矛盾，所使用的是经过锤炼和加工了的形象语言。接下去“飘把儿”——“坐汽车”的一段，我们更是熟悉的。“我”在排队时的种种行径：为挤汽车而把鞋丢在车上，为第一个上车而与其他乘客“对付”，为了“加塞儿”由第九个而排至三十六个；为了跟乘务员故意找麻烦而抽烟、吃栗子、报销车票……，所有这一切，都是由人物性格生发出来的传神之笔。我们再比较一下两个本子在下车以后的一个包袱：

甲　我准知道它不敢撞人，扭头一看，离我不远啦，仗着我小时候练过武术，腰腿灵便，一哈腰来了个“燕子三抄水”，噌！噌！噌！总算是……

乙　过去啦？

甲　趴下啦。

这里的过多夸张，非但不能描摹当时的紧急状态，反而松懈了人物行动的节奏。润色后的本子，只有一句话：

甲　我准知道它不敢撞我，仗着我腰腿儿灵活，垫步拧腰，噌——！

乙　过去啦？

甲　趴下啦。

6

至于以后的“夜行风波”，则作了较大的调整，原作只有“追汽车”、“点纸灯”两个波澜，润色后的本子增加了“撞老头”的情节，使得“追汽车”成为他性格的进一步发展，这一段落是风趣横生的：诸如“除了铃不响剩下全响”的破车，是原作不具的；“把老头撞到药铺里去”所引起的种种误会，以及我的支支吾吾的解释，也是原作不具的。这段描写从形象上分析，使人物由远而近，由轮廓而及眉眼；从结构上分析，引出“追汽车”、“点纸灯”等一系列更大的恶作剧。我们再作一点比较：

甲　……我一瞧，车把也歪了，瓦圈也拧了，前带也放炮了，脑袋还撞了个大包。当时我揪住了开车的就不撒手哇，叫他赔我的车！

乙　人家认可吗？

甲　开车的挺客气，态度很和蔼地跟我说——

乙　上车铺给您修车去？

甲　“谁叫您往车上撞啦！”

乙　这还客气呀？

这里只是露出一点苗头，没有把“我”强词夺理、无理取闹的性格充分展示出来。“润色”本是：

甲　……我一瞧，我车坏了，我把司机揪住了——

乙　你要干吗？

甲　让他赔我车！

乙　噢，让人家赔你车？

甲　他不讲理，他说我撞了他啦。

乙　对呀。

甲　我们俩正嚷嚷呢，警察过来了："哎！怎么回事？怎么回事？"我说："同志……你看见了没有？嗯，他把我车撞坏了！""噢，他把你车撞坏了！你是在汽车头里走还是在汽车后头走？""我……我……我在汽车头里走啊。""你在汽车头里走，他怎么会把你前轱辘撞了呢？""是啊，那谁知道怎么撞的，那你问他吧。"

乙　还问人家哪？

甲　"哼哼，别问啦，这个事情我都看见啦！你说这个问题怎么解决呢？"

乙　怎么办？

甲　我说："怎么解决……我自个儿修理不就完了吗。"

表面看来似乎比原作多说了几句，但却把握了人物性格的矛盾，而矛盾则正是人物灵魂的窗子，这要比花费不必要的篇幅着力在人物外部特征上描绘更为奏效。好了，我们在这几段比较中已经看到侯宝林运斤用斧的功力，我们知道他的简洁语言和他概括生活的能力，他的性格语言和他的丰富生活阅历，他的传神语言和他再现生活的本领是密不可分的。侯宝林是这样一位语言巨匠：他熟悉的生活比大海还要多，但他却吝惜地使用语言，使每一滴水珠都滚动着时代的涛声，闪烁着阳光的灿烂。如果说老舍善于"三笔两笔出人物"，那么，侯宝林则长于"三言两语出性格"。

六 从文盲到教授

（一）建国初期的理论拓荒

前面我们已经对侯宝林在相声创作和艺术表演方面的成就及特色进行了评价。但作为一个"全才"，这还是远远不够的。一个艺术家在他成熟以后，他应该总结自己的艺术经验，并应该对他从事了将近一生的艺术形式进行理论方面的建树。侯宝林的"诗意"即在于此：他由一个穷孩子而变为一个卓越的表演艺术家，又在他的晚年成为一个新型的教授——一个亘古以来从未有过的"相声学"的奠基人。这在旧社会当然是不可思议的，然而在今天却是活生生的现实。

侯宝林的理论研究工作大体分为两个阶段：解放初期对于相声常识的介绍；息

影舞台以后对于相声历史和理论工作的研究。前者是从一九五三年开始的，由于相声在解放前的地位，当然无人对它的艺术常识进行介绍。艺人对相声艺术的了解，主要通过一代传一代的艺术实践，以及只言片语的“艺谚”和毫无理论辩析的“行话”。他们实际把相声当作一种“技术”而并非“艺术”来理解。故而这些“艺谚”和“行话”并无更多理论价值。解放了，相声已经成为广大群众喜闻乐见的艺术形式，许多新文艺工作者和业余文艺爱好者，都纷纷学习表演和创作相声，于是，相声的理论工作才首先从普及开始，介绍有关艺术规律和特点的种种常识。侯宝林当然是这一工作的开拓者。他在朋友的帮助下，陆续在报刊上发表了《相声的表现形式》、《相声的结构》、《相声的语言》、《相声的表演》等有关文字，如今汇集成册的《侯宝林谈相声》就是这一时期的产物。它梳爬了相声艺人多年来积累的实践经验，并首先把相声当作一门艺术进行全面、系统的介绍，不仅在当时起到了抛砖引玉的作用，就是直到今天也还影响着相声理论、评论工作者，使得以后的研究工作仍在他铺设的轨道上前进。他的这些常识，有以下几方面特点。

1 有切身感受的艺术经验

有别于一般理论文字的是，侯宝林这些常识不是抽象、枯燥的教条，而是丰富具体的艺术血肉，往往饱和着几十年来他在艺术实践中积累的生动经验。其中有几辈艺人口耳相传的艺谚，有他在浪迹江湖中的个人甘苦。侯宝林使它们条

分缕析、初具规模，这当然是理论工作的开始。但往往存在有血肉而缺乏筋骨、有感受而缺乏辨析的缺点。比如，关于相声的表现形式，有单口、对口和群活之分。传统的说法只从形式着眼，认为先有单口、后有对口、再有群活——对口是由单口发展而来的。而单口的滥觞则始于说笑话、讲故事——特别受近代评书的影响。这种看法未必尽符合历史事实。对口相声有"一头沉"（以甲方叙述为主）和"子母哏"（甲、乙双方互为捧逗）之分，这"子母哏"即不一定由单口发展而来，它可能有更远的历史渊源，和古代的俳优、参军不无关系。又如"群活"中的三人相声，演员分称为：逗哏、捧哏和腻缝，这"腻缝"角色即缺乏辨析，他只指《扒马褂》这一特定节目中调合于捧、逗之间的具体角色，并非所有三人相声中都有一个"腻缝"。再如，把对口相声分为"一头沉"、"子母哏"和"贯口"三种类型，这第三种"贯口"并不象前两种一样，是由演员之间的关系和地位决定的，只是指一种特殊流利、连贯的"朗诵体"——是以风格特点而言的，如此等等。所有这一切，在今天看来颇有修正与补充的必要。但是，瑕不掩玉，这一小册子从相声的艺术个性出发，从艺术经验和艺术实践入手，并不象一般流行的艺术常识那样，用共性的框框去肢解个性的内容，按照一般艺术理论粘贴一些和相声特点并不完全相关的简单例证。不是的，这本小册子所采取的几乎全是艺人的"行话"和"谚语"，尽量从生动具体的艺术经验中生发出富有相声个性的艺术规律。

比如，关于相声的表现形式，单口和对口的主要不同之处，即在于前者以故事情节取胜，后者以语言对话取胜。艺

人所说的"文哏",切合了单口相声的艺术特点,也同时约略阐明了它和民间笑话、民间说书的关系。"八大棍儿"的说法不是没有来历的。"文哏"即是说单口相声虽然强调故事情节,但是它仍应该使情节为"包袱"服务,并不是说书。这就为单口相声的创作和表演,大体明确了艺术规律和努力方向。又如,关于相声的结构,它没有借用一般叙述体文学,关于"起、承、转、合"的一般概念;也没有使用戏剧结构,关于冲突发生、发展、高潮、解决的术语。而是采用艺人的说法分为"垫话"、"瓢把儿"、"正活"和"结底"几个部分。在具体阐述中,说明了"垫话"在相声"撂地"时期和进入舞台演出以后的不同作用,而"瓢把儿"也不象其它艺术形式那样可有可无,更不同于戏剧的"承",需要波澜起伏、积累矛盾,往往几句话甚至一句话即由"垫话"过渡到"正活"。而"正活"的高潮又是和"结底"融为一体的。这说明相声作为笑的艺术,如何需要"豹尾",如何强调在高潮中揭露矛盾、突现主题、完成对人物形象的最后描绘。而所有这几部分,又与我们说唱文学的形式渊源进行了比较,探讨了它们和变文结构的关系。再如,关于相声的表现方法——包袱儿,这个神奇而有魅力的概念,也进行了朴实无华地解释。采取的是艺人关于铺包袱皮儿、系包袱扣儿、抖搂包袱儿的说法。这填、系、抖的过程,实际是交代矛盾、渲染矛盾、揭露矛盾的过程。所谓"把一块包袱皮儿打开放在地上,然后一件一件往里搁东西,等观众将要发觉的时候,却暗中把包袱皮儿兜起来结上一个扣儿。待所制造的条件成熟了以后,突然解开扣儿将里面的东西抖出来,完全出乎观

众意料之外，但又在情理之中，观众忍不住就要乐了……。”意料之外和情理之中正是包袱集中和揭露矛盾的奥秘。这种通俗的解释，充满了艺术辩证法思想。包袱儿就是渲染矛盾假象、掩盖矛盾真相，使矛盾在高潮中形成鲜明对比，从而在矛盾失调中引起观众笑声的。所谓意料之外和情理之中乃是这样一对矛盾：它是演员故意向观众制造的矛盾假象，与演员有意掩盖的矛盾真相的对立；也是观众根据生活常理所推演的逻辑，与相声中所规定的喜剧情势与人物性格发展逻辑的矛盾。观众从矛盾的假象出发，觉得包袱的结果突然，因此笑在意料之外；演员按照自己的逻辑，从矛盾的真相出发，觉得包袱的结果必然，因此，笑在情理之中。包袱的填、系、抖，就是使笑料的种子生根、发芽、开花、结果，使突然转化为必然的过程。意料之外和情理之中的关系，不仅道出了喜剧艺术的奥秘，也涉及了叙述体文学的情节特点，所谓偶然性与必然性、艺术悬念和艺术铺垫的关系，也大体和相声组织包袱的过程相似。特别是“铺平垫稳”的艺谚，它阐述了艺术情节、艺术节奏中关于平与奇、低与高的关系。“铺”是指铺平，它包括艺术气氛的渲染、矛盾悬念的潜伏；“垫”是指垫高，它是指矛盾的内部发展，矛盾转机的形成条件。这些概念早已为其它艺术形式所采用，成为具有普遍意义的艺术规律。

取艺谚而不另设概念，从生动的艺术经验出发，而绝少抽象的说理，这是侯宝林相声理论工作一开始就具有的特点。

2 有美学底蕴的常识介绍

“文如其人”，侯宝林一生追求的就是使相声成为艺术，而“艺术”在他心目中的概念就是“美”的化身。这种追求当然在他从个人经验总结成的常识中随时随刻地流露出来。《相声的表演》便集中反映了他的相声美学观。它分为三个部分：修养与态度、相声的表演技巧、相声表演艺术的特性。“修养与态度”中以“轻松愉快”、“沉着自然”、“谦逊亲切”、“认真严肃”为题，论述了作为说唱文学一种的相声演员，不同于戏剧及其它艺术形式中的“角色”，它是以第三人称——演员的本来面目和观众直接交流感情的。因此，叙述者——演员的形象塑造就尤其重要。实际是党的文艺工作者的形象体现。他强调轻松自然，反对矫揉造作；提倡朴实亲切，反对华而不实；提倡严肃认真，反对油腔滑调。而所有这一切，都是以观众为中心，努力探索观众在艺术欣赏中的种种心理因素。他说：“相声演员在表演过程中，不能引起观众任何心理上的紧张和不自在。”而造作和紧张则是演员表演的大敌，“造作是因为演员单纯追求舞台效果，在表演上夸大或遮着包袱不撒手所造成的。”而紧张也是私心杂念的产物。他这种朴实本色的表演观，不仅符合喜剧艺术的轻松格调，也完全切中说唱艺术演员和观众之间朋友般谈心式的关系。他所讲的谦虚不是鄙俗和猥琐，而是大方和洒脱，理由是：“只有观众对演员产生一定好感的时候……，才能迅速地把观众的思维掌握过来进行表演。”而他所强调

的“严肃”，则尤其是喜剧表演的关键，他反对“挤眉弄眼”、“油腔滑调”、“怪声怪气”、“贫嘴滑舌”，这不仅有碍于喜剧效果，也影响了相声的美感。因为喜剧其实是一种最为严肃的抒情方式，只不过采取轻松变形的手段罢了。

“相声的表演技巧”是参照戏剧表演的理论，从声音造型和形体造型入手进行分析的。声音造型中就声音的轻重、语言的节奏、声调的起伏以及语气的感情色彩等进行了结合实例的分析。它们的主导思想就是要使语言美，象侯宝林经常说的：语言应该是一首娓娓动听的轻音乐。因此，他特别强调“滋味儿”。“说相声不能一道汤，一段相声要有一段相声的滋味儿才行。”他所谓的滋味儿，不仅要依据节目的风格特色、人物的性格特征，采取不同的语言方式，而且，也还指在同一节目中叙述者和人物的语言，描写和评论的语言，抖搂包袱和一般铺叙的语言，都要有不同的色彩和格调。而所有这一切，又必须统一在演员总的表演风格下面。这就是变化和统一的关系，单纯和丰富的联系。

关于形体动作，诸如手势、地位、设景及视线等，侯宝林是最为重视的。他反对那种传统刻板的“一动不动”的“说”相声，也反对那种大出洋相的“闹”相声。他对形体动作的原则是：它们只能是语言的辅助手段，而不能代替或淹没语言的作用。因此，应该采取少而精的表演。动作应该干净、洗炼，地位应该“宁可不动，不要乱动”，视线可以变化但必须焦点集中。最可宝贵的是，他在当时就提出了“神儿”和“像”的关系。这其实就是形似和神似的关系。他说：“‘神儿’是从精神活动方面解释的，‘像’则是指外貌上的变化。

‘神儿’和‘像’是在相声表演上最难的一部分。”因为形由神生，“神儿”不仅指导“像”，而且“神儿”和“像”也不尽是统一一致的关系。激动的神情可以采用平静的形象，平缓的感情也可以借助强烈的动作。神形之间这种既统一又矛盾的关系，决定了相声表演的丰富性和多样性。侯宝林在论述它们时，还分门别类的谈到了捧哏和逗哏之间的交流、叙述中人物之间关系的交流、叙述者和人物之间的交流，以及演员和观众之间的交流等等。所有这些交流，都应该以神领形、由神取形，尽力突出演员的精神世界。

此外，在“相声表演艺术的特性”中，侯宝林还提出了表情的一致性、灵活性和含蓄性的要求。一致性是指整个风格的统一，灵活性是指具体方式的多变，含蓄性是指艺术效果的潜在诗意。难能可贵的是，侯宝林早在解放初期就已懂得，任何艺术都贵在含蓄，相声虽然是风格明快的喜剧形式，也不应一览无余、一笑了之。总之，侯宝林这些常识由于以他个人艺术感受和艺术追求为基础，因此，就潜藏着生动的美学底蕴。

3 有探索精神的理论拓荒

二十八年前，当侯宝林步履艰难地在古籍文献中探索相声历史源头的时候，大概不止是一两个人，而是相当一批人，用极其鄙夷和嘲笑的口吻说：“真是想当教授得了迷症了，相声就是相声，哪来的历史可言！”这些人中有相当数量的艺人，他们沿袭师辈的说法：相声只有百十年历史，其开山

祖是同光年间的朱绍文。本来，部分艺人的无知是可原谅的。遗憾的是，居然有一些自称颇有文化的新文艺工作者，也在那里摇唇鼓舌。他们把侯宝林这种探索精神，诬为“附庸风雅”、“故作清高”。离开了学术本身而进行人身攻击，这当然是极其恶劣的品质、作风。而因为是相声，便断言它没有历史，则更是荒唐可笑的无稽之谈。一种艺术形式，只可能有历史长短之别，孕育它的成长只可能有直接或间接因素之分，怎么可能因为它是相声——它曾经低级、鄙俗过，就连形成它的历史因素也不存在了呢！这种人现在沉默了，因为侯宝林的探索已经被越来越多的人所承认，而且，也有一些新文艺工作者正在进行这方面工作。但是，在私下里那种嗤之以鼻的“嗤嗤”声，我们依稀能够听到，这声音没有影响侯宝林的工作，它只说明世界上无所不有，用侯宝林的话说：“他们也是客观存在！”

“总说”部分是勾勒相声历史的。从先秦诸子的寓言开始，到汉代的俳优、唐代的参军戏、宋代的滑稽戏，以及唐宋以来的说话艺术，诸如说诨话、说诨经，说话技艺中的“商谜”、“说药”、“合生”，及至明清以来的历史笑话——总之，只要是典籍上记载的有关笑的艺术，侯宝林都对它们进行了过滤、筛选、爬梳，并尽量采取类比的方法，比较它们和今天相声的区别和联系。这种工作虽然失于理论的辨析，在类比中也难免有牵强附会之处，但是，它却疏通了现代相声和古代笑的艺术之间的关系。一门艺术历史的研究，当然由资料的搜集工作开始，只有尽可能地寻找它们之间的历史联系，才能由点而线捋出概略的史的线索。

现在看来，相声历史的形成，不是由单纯的某一因素，不可能在古代诸种技艺中寻找出一种今天相声的原型。象戏剧艺术的历史一样，它综合了多种因素，吸取了多方营养，在历史的长河里经历了时间的沉淀，群众的筛选，最后才汇集融合而成。侯宝林寻找喜剧艺术的种种因素，实际是探索了喜剧艺术与生活的联系，因为讽刺的传统乃是相声和一切喜剧艺术现实主义的传统。这就是反对压迫、干预时政，以笑为武器表达人民的爱憎、抒发人们的感情，并进行自我教育和自我娱乐的传统。先秦寓言中所流露的古代民间笑话的影子，古代俳优中匡正时政、敢于讽谏的精神，参军戏和滑稽戏里嬉笑怒骂、智中见志的斗争方式，不仅影响了元明以后我国戏剧艺术的喜剧风格，也必然有力推动着相声的讽刺战斗传统。从艺术形式分析，相声是一种说唱文学——以第三人称的方式和观众直接交流感情。它当然是唐宋以来“说话”艺术的产物。特别是其中的单口相声，以故事情节取胜，不可能不受宋代说诨话以及明清以来评书艺术的影响。侯宝林列举了说话艺术中的种种技艺，比如“商谜”、“说药”、“合生”等，是一种诗歌杂嘲的形式，宋洪迈《夷坚志》里说：“能于席上指物题咏，应命辄成者，谓之合生。其滑稽含玩讽者谓之乔合生。”相声里有不少灯谜、酒令、打油诗、对春联一类的文字游戏作品，它们当然不是无本之木、无源之水，肯定和“滑稽含讽”的“乔合生”有一定继承关系。“商谜”也是一种风趣诙谐的猜谜游戏，宋吴处厚《青箱杂记》里载有亚字谜：“若教有口便哑，且要无心为恶。中间没有肚肠，外面强生棱角。”猜“亚”字而用描写的方

法，又含有机趣诙谐的味道，这和相声里的文字游戏作品是一脉相通的。而“说药”——把一系列药名排列起来，用铿锵连贯、起伏顿挫的语言进行朗诵，这自然使人想起相声中的贯口”，诸如《地理图》、《菜单子》一类节目。这种“说药”的方式，在戏曲里有，在其它说唱形式里也存在，早在唐代的变文里即已出现。相声的“贯口”不可能不受它的影响。其实，无论是戏曲还是说唱，都不能割绝与我国古代“百戏”的联系。“百戏”是一种无所不包、无所不容的“杂耍”。有形体动作，也有语言技艺。每个民族的文化都有它的传承性，一种艺术形式的兴起，它总是要广采博取，从这里拿来一种手段，从那里学来一种形式，相声讲究说、学、逗、唱，也有无所不包的“百戏”味道。寻找它与说话艺术的关系，是寻本求源，而不是东拉西扯。

至于俳优、参军戏、滑稽戏等，历来被认为是中国戏曲的源头。把它们拉了过来和相声攀亲戚，似乎有些荒唐。其实，艺术史上一源多流的现象大量存在。吕本中在《童蒙训》里说：“作杂剧者，打猛诨入，却打猛诨出。”这句话可以理解为中国戏曲的丑角，有跳出跳进于戏剧情节的特点，也可以理解为这一出一入正说明了相声和戏剧艺术的关系。因为，在形式上再没有相声和参军戏那样酷似的了。同样是两个角色，一主一从、一咸一淡、一智一愚，简直就可以把参军戏理解为古代的相声。倒是受参军戏影响而形成的元杂剧，反而看不出当初参军和苍鹘的明显印记。虽然有人说丑和末就是由参军和苍鹘蜕变而来，但那只是一种揣度，实际在元曲中他们之间的关系已经松散、被其它角色冲淡了。这大概

就是“打猛诨入”——由参军戏发展而为元杂剧。古代的相声潜藏在戏剧里，经过多年孕育以后又“打猛诨出”——脱胎为现代的相声。这当然也是一种杜撰，但至少没把艺术形式看成僵死不变的东西。因此，对口相声当不同于单口相声，似乎另有它的艺术源头。这就是由俳优而参军戏而滑稽戏，最后变成现在一捧一逗的对口相声。侯宝林把相声的触角伸到古代的俳优，绝不是虚妄的大胆假设，而是有从内容到形式种种有力的根据。

“总说”的缺陷是没有探索相声和口技——隔壁戏，以及宋代“杂扮”——模拟技艺，诸如“学乡谈”、“学市声”等种种关系，尤其不足的是没有对宋代《梦粱录》等书记载的“像生”一词加以考证辨析。其实，它们也是“百戏”的一种，相声一词的由来，即可能经历了“像生”——“象声”——“相声”几个阶段。但无论如何，这种敢于探索、相信”史的作法，无疑是正确的，也为他息影舞台以后所做的种种理论研究工作，开拓了道路。

（二）息影舞台后的研究工作

一九七九年下半年，侯宝林突然宣布告别舞台，专门从事相声研究工作了。这对于一个在舞台上度过五十年生涯的表演艺术家来说，当然是一件非同小可的大事。特别是“文化革命”的十年，正是他艺术青春方兴未艾的时刻，那时候

纵便是在干校的稻田边、粪池旁、茅舍里，他都幻想着能够有一天重返舞台，和他阔别多年的观众见面，重新以他的艺术给人民带来欢乐。舞台，在旧社会是演员的饭碗子，在新社会是他们的命根子。特别是对于一个在舞台上“红”起来的艺术家，这里面有多少酸甜苦辣，有多少悲泪和喜泪啊！舞台哺育了他，他在那里学到了本领、懂得了人生；他为舞台浇灌了汗水，赢得了人民的欢迎和爱戴。可以说没有什么都行，没有舞台他活不了。是的，“四人帮”曾经把他从舞台上赶下去，但是他坚信那只是暂时的。虽然昏天黑地的斗争弄得他一度晕头转向，但他始终朦胧地感觉：“共产党不会把我这要饭出身的穷孩子打倒。”就是凭着这些信念，他激励着自己顽强地生活下去，以便有一天能够投身舞台。但是现在他却要离开它们了，而且是自愿的，甚至是自作主张的。这感情上的痛苦，我们勿须多说人们也会理解。然而，契机是什么呢？还是用他自己的话说明吧！

从一九七九年下半年起，我一再声明退出舞台，开始案头工作。因为我感觉自己精力最旺盛的时期已过去。我记得在十年动乱以前，观众听完了我演的《卖布头》、《戏剧杂谈》、《改行》、《关公战秦琼》等节目后，总有人说：“真过瘾！”一九七六年以后，我演完节目，就觉得自己的精力不如当年。所以，我想退出舞台，给大家做些辅助工作更好一些。

另一个原因，就是当前国内外研究相声艺术的人多起来了，苦于缺乏资料。最近，我与朋友合作，八个月已

写了五、六十万字的资料。

他的这些话是真诚、老实的。是的，他现在已是六十多岁的老人，记忆力、表现力以及声音条件已经是今非昔比了。他不愿意凭借自己的名声，让观众可怜同情自己，从而赐给些安慰性的掌声。他也不愿意在谢绝舞台以前，给观众留下他所不满意的拙劣形象。“留有余地、恰到好处，宁可不够，不可过头”的座右铭，同样是他对待事业的哲学。而客观实际又有很多工作在等待着他。由舞台到案头，这是一个富有远见卓识的转移，报刊上已经称赞他以退为进、英明果断了。其实，他自己则认为是：人贵有自知之明。他在案头上得到的，将要比他在舞台上丢掉的更多、更可宝贵。

那么，他在前面说过的五、六十万字是些什么呢？这就是已经出版和将要出版的《曲艺概论》、《相声艺术论集》、《相声溯源》等。这些小册子多半是仓促写就的。用他的话说：“只是为了填补空白，绝不会成为盖世奇文；只要能够铺路，为别人的建树打下基础，哪怕是有人驳辩、批判，甚至是挨骂，也算我们的功劳。”如果从这一要求出发，他的目的可以说达到了。这些小册子确是亘古以来前所未有的。建国初期编写的一些常识得到了进一步丰富、补充，有不少地方还得到了修正、更订。比如《相声艺术论集》中《相声释名》、《相声和“乔”》、《说“白沙撒字”源于“沙书”》几篇，即以更为确凿的材料，证明了相声在古代的历史轨迹，不再是推想而是有实据了。而《承前启后的相声名家——“穷不怕”》、《漫话相声艺人张三禄》、《一篇不可多得的相声史

料——略谈子弟书《风流词客》》几篇，则以生动具体的史实，推翻了朱绍文是相声鼻祖的传统说法，找出了比他更早几代的相声名家。至于《相声溯源》则分别探索了相声说、学、逗、唱四大因素的源头，指出具备相声的诸种因素早在唐宋时期已经存在。为相声的讽刺传统及诸种艺术手段勾勒了较为清晰的历史脉络。而《曲艺概论》则是一本迄今为止资料较全的艺术理论。为以后探索曲艺艺术的规律，做了粗略地论述。总之，侯宝林晚年的案头工作是卓有成效的，他虽然并不熟悉经史子集，但却深通生活和相声特点，因此，常能与他的合作者默契、沟通，并以他特有的敏感和见识，使理论研究和实践经验，文献记载和艺人传说相互得到印证和补充。目前，他在这方面的工作还仅仅是开始。大量的崭新课题还在等待着他探索。他在学术上的价值和贡献，也还有待于历史作出公正、客观的评价。

七 成功的秘诀

(一) 个人的努力

一个人一旦出了名，便会被人们附会为“天才”，于是种种“天才”的特殊资质便会莫名其妙地飞到他的身上，诸如“绝顶聪明”呀，“性格个别”呀，“构造特殊”呀等等，都成为他成功的条件。其实，照我们看来，侯宝林还不是那种五百年才出现一个的“先知先觉”。他是一个普通的人，是一个人所具有他都具有、人所无有他皆无有的“凡才”。聪明，他是有一点儿的。但是，按照他的说法，这不是什么成功的条件，因为世界上具有正常头脑的人占绝大多数，而只要头脑正常，便可以称为一个聪明的人。至于所谓“绝顶聪明”，用侯宝林的话说，这不一定是什么

好事，有多少绝顶聪明的人一辈子碌碌无为，甚至成为历史的罪人！而侯宝林自己也并不“绝顶”，别的行业不说，仅在他的同辈演员中，常宝堃便是他认为比他更为聪明的一个。那么“刻苦”当是一个重要条件啦？是的，在“聪明”和“刻苦”之间，侯宝林更钟情于后者。但侯宝林的刻苦，不是那种苦行僧式地“苦练”，也不是那种掉书袋式的“苦吟”。他一生的生活节奏总是轻松愉快的，即使在他挨饿受冻的时候，也很少愁眉苦脸。而在解放以后，在他向文化和典籍的攀登过程中，他也几乎没有锁眉蹙目过。他的“苦”和“乐”是结合在一起的。所谓“苦在其中，乐亦在其中”。他对于所从事的事业，有无比浓厚的兴趣。或者说，“兴趣”二字还不够强烈，他爱相声已到了“魔症”阶段。日之所思、夜之所想、目之所见、耳之所闻，全是相声。他是用相声的眼睛来观察生活的。一件趣闻，可以促发他形象的联想；一句趣话，可以锻铸为一个生动的包袱；一本书的题目，他可以发觉其中的喜剧意味儿；一出戏的台词，他可以化为相声语言的节奏。所谓“登山则情满于山，观海则意溢于海”，这就是热爱艺术已经到了出神入化的地步。

一般说来，一个人对于某一专业产生兴趣并不困难，而且，就扩大生活领域来讲，兴趣面越广越好。但是，由兴趣而产生事业心这就需要专注。它对于年轻人来说反倒是一种考验。需要把兴趣和自己的条件结合起来，舍除一些自己也感兴趣，但条件并不优越，或虽然优越而力所难及的部分。人的资智往往是一个常数，在无限的艺术长河中，他只能在一条小渠或一段河面上游泳。大概很少有人在文学艺术的各

个领域，都有独特而伟大的建树，多半只有在一、两个方面作出杰出的贡献。侯宝林在其它方面的条件也是相当优越的。他演过戏，而且还是一个不错的话剧演员；拍过电影，摄影棚下显示过他的身手；票过京戏，可算得文武昆乱不挡。但他没有心猿意马，舍掉在当时还很被轻视的相声，趋炎于时髦一时的其它艺术。侯宝林有这么一点个性：不喜欢随波逐流赶浪头，而愿意走自己的路，哪怕当时路还很窄，甚至还没有路。而对其它艺术他不是排斥，反而热爱，但目的是为了丰富他所从事的相声事业。纵观侯宝林在创作和表演上的成就，几乎没有一处不受益于其它文学艺术形式的营养。兴趣广泛却又专一，视野开阔却又立足于本行，这是侯宝林成功的秘诀之一。这不单是聪明，也是一种胆略的表现。

刻苦需要勇敢。侯宝林是一个有毅力的人。如果和他的聪明相比，他的毅力却带有几分“天才”特色。他不怕挨骂，这我们已经说过了。难得的是骂中有乐。他说“有两种人使我有了名气：一种是捧我的，一种是骂我的。”一个人不挨骂，就不能全面地看到自己。骂对了就改，骂得不对反而给自己做了宣传。但这还是消极的。可贵的是他有一种进取精神。字还写得歪歪扭扭，但居然敢于和书法家同列，参加书法比赛；书读得也不算很多，但居然敢登大学讲坛，和教授学者们坐而论道；古玩玉器懂得一点儿，但居然侃侃而谈，和一些中外文物收藏家辨析文物……。有些人因为他有名就吹捧他什么“字体遒劲”、“旁征博引”、“见解独到”等等。其实，他自己清醒得很，他只是借助这些场合向别人学习，用他的话：先把你逼到了那个地位，你就必须在

那些方面下苦功夫。是的，他的字大概还不能开一个书法展览，也不会有人花钱买他的"墨宝"，但是，我们清楚地看到他的字体确实日趋工整、有力了。为了参加比赛他在私下确实浪费了不少笔墨。

好了，我们已经介绍了不少他的"天分"，还是让我们略说几句他在做人方面的哲学吧。他在秉性方面的特点一是正直，二是善良，三是老实。他对生活的严肃态度和在舞台上的轻松表情是相反相成的。他善善恶恶，喜怒哀乐形于色，对他的知已肝胆相照，对他的怨敌怒目而视，连起码的人情世故也不会应酬。他讨厌虚伪，讨厌当面说好话、背地下毒手的民族蛀虫。他说："世界上由三种人组成：好人、骗子和傻瓜。"他最痛恨的就是那种骗子。但是，恨得深，又是和爱得切紧紧相联系的。他虽然讨厌骗子，却又时时受骗。那些在"文化革命"中挫伤他灵魂的"学生"，他始终也不记恨他们，反而在别人指责他们时，替他们解围、说好话。他总觉得那不是他们本身的责任，而是周围环境的影响。至于那些被侮辱与被损害的，他天然地站在他们一边。从牛棚出来第一天，他就看望这些同行，为他们的落实政策进行呼吁，为他们的政治平反四处奔走。这样，他就有了一个好"人缘"。他说："侯宝林既无钱，也无势，一辈子就仗着人缘好。"是的，侯宝林成功的经验中有一条值得大书特书的，这就是群众的支持与培养。和同行的关系是和同观众关系的写照与缩影。他的第三条处世哲学就是老实。在艺术上表现为本色，在学问上表现为扎实，在做人上表现为一就是一、二就是二。他绝不因为自己被称为相声权威就小

瞧同行。他经常如数家珍地诉说长辈、同辈、晚辈中有哪些人有他不可比拟的长处。他说那是他一辈子也学不了的。诸如对于马三立先生，他至今也是毕恭毕敬地尊为长辈，在很多问题上向他讨教，而对他的艺术则更是啧啧连声、口赞不绝。正直、善良、老实，也同时是一个文艺工作者的必备条件。惟其正直、善良，才能爱人民之所爱，恨人民之所恨，才能传达并反映时代和人民的感情。而忠诚老实，实事求是的态度，则是他艺术上广采博取，努力攀登的重要动力。

侯宝林的成功秘诀，在解放前可称为个人奋斗，在解放后可称为努力攀登，但这种奋斗和攀登不是没有先决条件的，这就是他反反复复说的：一个好演员，首先应该是一个好人。所谓“人品”、“学品”、“艺品”是统一的，是一个问题的几个方面。这对于以人为研究对象的文学艺术来说尤其如此。

（二）党的培养

一个要饭出身的穷苦艺人，变成了举世瞩目的表演艺术家，现在又当上了大学教授，这似乎是不可思议的。台湾一位学者曾经讥笑说：“侯宝林当了北大教授，中国的教育情况可想而知。”是的，侯宝林不仅是北大兼职教授，而且还是辽宁大学、华中工学院的兼职教授。以后，大概还会有更多学校聘请他。这位台湾学者也许还不理解，相声在中国也

是一门艺术，而且是具有民族风格的、为广大人民群众喜闻乐见的艺术。而“相声学”——相声历史和理论的研究工作，则是以侯宝林为代表，并首先由他开拓的。这位学者大概不会不知道，被台湾某些人士视为神明的胡适，就曾致力于俗文学的研究工作，而戏曲、小说在王国维和鲁迅先生治史以前，也不算一门真正的学问。学问是要逐渐开拓、扩大的。但这位台湾学者最不理解的，或许还不是我们上面说的那些，而是侯宝林在中国，为什么有如此显赫重要的地位……。

是的，这大概是在旧社会或别的任何一个国度里都不可设想的。

在旧中国，侯宝林即使已红得发紫，充其量也不过是一个“好说相声的”。“演员”，这个称号是解放以后党给文艺工作者的荣誉。而在解放以前，他们则统被称为“优伶”或“伶人”。比戏曲演员更差一等的曲艺演员，则一律泛称“唱玩艺儿的”。相声似乎比鼓曲艺人地位更低，因为，他们在走进剧场成为一场节目的“大轴”之前，是和江湖骗子为伍、流氓乞丐为伦的。于是，人们在“说相声的”前面往往还加上一个“臭”字。侯宝林即使在那时已经成为“角儿”了，但在人们面前也顶多被称为“侯老板”，而在背后则干脆得很，往往直呼其名，甚至在“林”字后面加上一个不无轻蔑、嘲笑意味的儿化韵“儿”，或者，直呼那含有人身侮辱成分的绰号。

现在不同了，比经济翻身更使他激动的是政治解放。艺人的地位提高了，曲艺的地位提高了！党把“人类灵魂工程

师”的重任嘱托给他，让他和他的同道们，以“艺术”而不是“玩艺儿”去雕塑广大人民的灵魂。这是何等崇高而伟大的事业啊！从此，他不再为剧场、合同——生意、温饱而操心了，也不必为屈从资本家的“生意经”而违心地表演那些他不喜欢的节目了，更不必为一句话、一个眼神的闪失，会得罪某些权贵而担惊受怕、提心吊胆了！党重视曲艺，把它作为自己机体的“齿轮和螺丝钉”，而他自己也从来没有象今天这样懂得自己的价值。在全国为数不多的杰出艺术家中，他作为曲艺界的佼佼者，被评为“一级演员”。他素所尊敬的其它门类的艺术家们，也把他当作自己行列中当然的一员。以前，他是要费一点儿周折，才能结识象梅兰芳、周信芳这样一些人物的。现在，他和他们成为亲密无间的朋友。不仅坐在一起谈论艺术，还共同在政协会议上，全国人民代表大会上，以及党召开的文艺工作会议上，共商国家大事、文艺大事。他把他同行们的情况，反映给党中央和国家领导人。并把党的每一时期的方针、政策，传达、贯彻到自己的同行中去。现在，筹建中国曲艺研究所、兴建中国曲艺学校的提案，就是由他和曲艺界的领导们，共同向中央反映得到批准的。正象他曾经给赵丹写的打油诗一样，他已由旧中国的“阶下囚”，变成新中国的“座上宾”——不仅是“宾”，而且是主人！

侯宝林现在是第四、五两届全国人民代表大会代表，中国曲艺家协会副主席，全国文联委员。《北京晚报》、《八小时以外》、《长寿》、北京书法协会、北京语言学会、全国环境保护协会……以及还有许多刊物和群众团体的顾问或重要

成员。

政治地位的提高是根本，党对他的培养是具体入微的。还是让我们略述一点这方面的情况吧！

侯宝林说他的文化水平是从“扫盲”开始的。在这以前他只念过三个月书，学会了半本《六言杂字》，熟悉的只是“刀切花卷蒸饼，果馅玫瑰黑糖”。解放了，他立即参加了职工“夜校”，从扫盲开始，以很快的速度取得了语文、历史、政治几门课程的良好成绩。他学习语文是那样神速，虽然至今写文章也仍有错别字出现，甚至有的字还时而缺胳膊短腿儿少一、两道儿笔划，但是，他对那些好的文章、好的诗句，总是过目不忘，而且，总是那么精当、巧妙地渗透到他表演的节目中去。他学历史几乎是毫不费力的，只要把演义和正史稍加鉴别，他就能如数家珍地背出我们中华民族历代的英雄人物、历史名人。但他最重视的则是中国现代革命史，从中国共产党成立到五次反围剿，以及抗日战争、解放战争。而对于政治，诸如阶级和压迫、革命和斗争等，他更是敏感的。虽然由于工作繁忙，他的“夜校”只读到“相当初中”水平。但他的课堂却不止于此，而是更为广阔的社会生活和艺术实践。在工作中，党派来了新文艺工作者帮他编写、记录节目，整理经验。几乎是面对面、手把手帮他提高文化、文学水平。他从整理稿中，不仅识了字，而且体悟了写文章的道理。现在出版的《侯宝林谈相声》一书，就是当初新文艺工作者同他合作的产物。为了完成这一任务，他学习了语法、修辞、史坦尼斯拉夫斯基艺术体系，以及马克思主义有关的文艺理论。这使他大开心窍。现在的学习条件多

么好啊！他要想读一本书，吴晓铃先生就亲自给他送来了，而且，把重点部分做上标记，难读的地方做出说明。他要编一篇相声，老舍先生不管写作如何繁忙，也要挤出时间接待他，而且，亲自为他出点子，发表对他创作、表演的看法。他在语言上有了难题，罗常培先生就从正字、正音以及语言学理论上向他传授知识，象对待学生一样毫不保留、不怕麻烦。这些良师益友，他在解放前是高攀不上的。用他的话说，是因为党重视曲艺，这些名家才对他如此垂青。

对于他的艺术成长道路，党不只是积极培养者，更是这条道路披荆斩棘、铺路奠基的带头人！大概在各种艺术形式中，曲艺是受党恩惠最多的一个部门。不仅把这一群散漫无致的流动艺人组织起来，帮助他们学文化，整理、创作书目，为他们提供各种演出、工作条件，还想方设法开阔他们的生活和艺术视野，宣传、评介他们的艺术风格和艺术长处，提供他们著书立说、发表艺术见解的种种园地。过去，在他红极一时的时候，京、津一带的小报，也偶有一些文艺商人撰写有关他的文字。但大多是供那些有闲阶级开心解闷。往往是无中生有地揭发"阴私"，恶语中伤地讥诮甚或谩骂，常常使得他手足无措、无可奈何。现在，他成了艺术家了，党鼓励他执着地研讨艺术，人民群众和专业、业余文艺工作者也渴望听到他对艺术的见解。而周围又有多少艺术品种、名家名流，供他学习和追随呀！他在电影界有许多知己，和赵丹同志是朋友，喜剧演员谢添、韩非等都和他"票"过相声。于是之、郭兰英、王昆等都是他的挚友。他们不带任何偏见，赞美、关心、支持他的艺术。是党以一条阶级的

红线，把他和他的同道们穿在一起了。华君武、方成、钟灵等漫画家，是他的热心观众。他也常从他们的漫画里吸取种种艺术营养。而陈白尘、李健吾等喜剧作家和翻译家，更是他素所尊敬的。打倒“四人帮”不久，他路经南京时，陈白尘就请他去南京大学做关于喜剧艺术的报告。美学家朱光潜还把他的《美学书简》赠给他，征求他对喜剧和丑等问题的意见，文学史家任二北的《优语集》，也专门请他作序。这不单是他的荣誉，也是他学习的极好机会。而这一切，在旧社会是无法想象的。是党扩大了他的名声，提高了他的地位，他才有如一棵大树，能够在灿烂的阳光下，舒展着他的枝干，婆娑着他的身姿。解放以来，他拍摄了好几部电影，录制了几十张唱片，而他的录相和录音磁带则几乎是难以统计的！党给这位艺术家留下了历史足迹，党把他的名字写进了艺术史册！

当然，更重要的还是党武装了他的头脑，丰富了他的生活，提供了他深入“到火热的斗争中去”的种种机会。那本《在延安文艺座谈会上的讲话》是他身边的至宝，对他来说具有巨大的魅力。而他尤觉重要的是：文艺要为人民群众服务，文艺工作者要到生活的激流中去。党理解他的心情，还是在朝鲜战争炮声隆隆的时候，在四、五次战役最艰苦、激烈的时候，他就作为中国人民赴朝慰问团的成员，来到了战火纷飞的前沿阵地。在那里，他接触了“最可爱的人”，也进一步懂得了最可爱的祖国。是的，那种任人宰割的“东亚病夫”，已经被埋进历史的坟墓，中国人民已经真正站起来了，他——侯宝林，这个在日本混合面和美国救济粉中乞讨

过生活的人，也和祖国一起顶天立地地站起来了！生活，如同怒吼的鸭绿江水，那样强烈地荡涤着旧世界的污浊，冲刷了那些曾经扭曲过他灵魂的种种可耻印记。侯宝林第一次体味了斗争和生活的含义。以后，在一九五八年干部下放锻炼的时候，即使他工作离不开，领导也没动员，他也第一个报名去河北农村下放劳动。他和农民结成朋友，学会了喂猪、干泥瓦活儿，以及其它劳动技能。当然，他也为农民表演了相声。在饲养棚、田间、地头，他开始考虑如何使他的艺术反映农民的生活，他开始同别人合作编写反映农民的新相声了。这思想一直延续到“文化革命”他被遣送到河南干校“劳动改造”以后。他曾经说过：“我不象别人那样，对‘文化革命’有那么大的怨气。”这原因之一就在于他在那里生活得很充实，农民群众曾经保护过他，在他最困难、最寂寞的时候，给他以帮助和安慰。因此，一九七二年回到北京以后，他第一个表演和改编的相声作品就是反映农民生活的《种子迷》。对于他这种深入生活的愿望，党特别理解，总是给他以特殊照顾。六十年代初期，煤矿工人给全国人民代表大会写信，要求文艺作品反映一下矿工生活。提案被送到周总理办公桌前，他老人家毫不犹疑地把任务交给了侯宝林去完成。在周总理眼里，侯宝林是个有学问、有人缘、能上能下的好同志。而这个光荣的任务，正是培养他工人阶级感情的绝好机会。果然，侯宝林以矿工面貌出现在唐山的矿井里，他以第一人称写的《侯大胆》，以及《全家福》、《给您道喜》等，就反映了他思想感情的变化，也是向周总理和矿工同志生动的汇报。他在艺术上的成长，和他深入生活的福

度是成正比例的。六十年代初期，蒋介石叫嚣"反攻大陆"，他很快就奔赴福建前线，用他成功的表演，塑造了《美蒋劳军记》中一组生动的反面人物。震耳欲聋的炮声，锻炼了他的胆量，使他懂得了什么是你死我活的阶级斗争。七十年代从干校回来以后，他再次去大庆慰问演出，大庆人艰苦奋斗、自力更生的精神，在他头脑里深深扎下根。他以"铁人精神"激励自己的相声研究工作，在一时条件并不具备的情况下，在他的卧室里成立了一个民办的"相声研究小组"，这个小组的研究成果，现在已经取得了社会上的重视。总之，侯宝林是踏着我们祖国的步伐，和人民一起前进的。大概除去西藏和新疆等地他还没有去过，到处都有他的足迹。特别是几次全国性的巡迴演出，他并没有沉醉在游山玩水之中。他知道他是作为党的喉舌——中央人民广播电台演出团体的成员，去"为全中国人民和全世界人民服务"的。因此，在各地报纸"笑的酿造者，广播里来的人"的通栏标题下，他每到一地总是首先为"广播爱好者"举办招待演出，然后通过各种途径，征求他们的意见。他知道他的名字所以家喻户晓，是和广播、电视的威力密不可分的。在北京，他每天都能收到几十封听众来信，内容可谓五花八门：有点播节目的，有发表感想的，有毛遂自荐愿做徒弟的，有把自己熟悉的生活提供出来献计献宝的；还有把他当做"铁面无私"，把自己周围的种种不平诉说给他，请他呼吁、裁决的。每每读着这些来信，他的心情总是无法平静。他懂得这是人民群众对他的信任和鼓励，是党把他当做了自己阶级的代言人。因此，做好广播工作就是为党当好宣传员。听到各

地广播爱好者的情况介绍，看到深入到每个山村的广播网，他深知他每天服务的那一个小小话筒，是党注进了强大的电力，沟通了他和人民群众间的联系。人民群众听到了他的声音，他也听到了人民群众跳动的心声。大概现在还没有一个精确的数字，能计算出这些年来，他为广播、电视录制了多少分钟节目，但是，他在话筒前成长的身影，人们却是清楚地看到了。侯宝林经常以“老广播”自诩，也许他认为这是党给他的一种最光荣的称号吧！

大概没有一个演员能够象侯宝林那样，幸运地有那么多机会直接给中央领导同志表演节目了。一九四九年，他到毛主席的住地演出，每星期至少一、两次，一直到“文化革命”以前，几乎从未间断过。而节目的内容从旧到新、无法统计。甚至一度使这位号称“演员肚——杂货铺”的相声“簍子”，也搜索枯肠不得不向他的同行求教，请他们帮助回忆他已遗忘多年的老段子。他给毛主席演出，中央其他领导同志周总理、朱老总、陈毅等同志也有时在场。开始，他还比较拘谨，甚至担心自己的作品存有这样那样问题。但从领导同志的爽朗笑声里，他很快就释然了。领导同志对传统作品的兴趣，使他进一步认识到我们党是尊重历史、重视传统的。毛主席是位严肃的人，他听相声很少前仰后合失声大笑过，也很少提出重演某个节目。只是在表演《关公战秦琼》时，他似乎特别兴奋，以后又提出再演一遍。他老人家或许认为“关公战秦琼”式的荒诞寓有某种哲学意味，或许对这种别致的讽刺方式觉得生动、深刻。这对于侯宝林来说，当然是鼓舞，也启发他进一步深思。是的，关于讽刺的理论，

他在《讲话》中学过，也在“反右”以后动摇过。现在，他感受到了讽刺是相声的特长，坚持讽刺的传统，就是坚持相声的现实主义传统。以后，他听说过“没有讽刺就没有相声”的传达，而且，据说还是毛主席同意的意见。因此，他也就越发增强了艺术胆量，也越发审慎地对待这一武器了。周总理是位性格豪爽的人，他听相声往往笑得前仰后合，甚至拍着大腿笑出眼泪来。他对相声的关心尤其具体，对侯宝林也极其熟悉，曾经拍着他的肩膀向其他几位中央领导同志介绍说：“宝林同志是个有学问的人。”他喜欢侯宝林清新的艺术格调，幽默而不庸俗、诙谐而不油滑的舞台风度。前面提到的唐山矿区之行，就是周总理亲自提议请他去的。陈毅同志也是文艺界的朋友，他和总理一样爱笑、爱听相声，他也喜欢《关公战秦琼》。和这些中央领导同志接触，虽然是表演节目，并无更多别的内容，但对侯宝林的影响则是无比深远的。他梦寐以求的相声要登上“大雅之堂”，这不已经真的实现了吗？他曾经扬言的：“相声要打进艺术圈儿”，这不已经被人民的领袖、国家的领导人首肯了吗？更重要的是中央领导同志日理万机、举重若轻的工作作风，深深感染了他，使他更增强了在艺术上的进取精神，而周总理的轩轩大度、虚怀若谷的作风，更使他开阔眼界，启发他不要把目光仅仅停留在中国，也要瞩目于全世界。侯宝林常说：“我们曲艺界过去有头脑的人不多，是党武装了我们头脑，赋予了我们灵魂。”是的，侯宝林在党的指引下，在社会主义的熔炉里“炼”出来了！

“三十二年还故国，落花时节读华章”，侯宝林的艺术

才华，是在共和国的土壤上展放的。如今他已经息影舞台了。他本可以悠悠荡荡，在闲适和安逸中度过晚年。但这怎么可能呢？他似乎从来没有现在这样年轻、这样精力充沛过，他也从来没有觉得象现在这样有那么多事要做。他的相声理论研究工作刚刚开始，他的庞大计划还只是一具模型，他打算每年要写出一本书来，向党献礼，向祖国献礼。我们相信他是一个重实而轻名的实干家，我们预祝他胜利！

后　　记

二十多年前，我从北京大学毕业，分配至中央广播说唱团从事曲艺创作。一踏进这个单位的大门，就遇见我素所敬慕的侯宝林大师。他热情地握住我手说："别看你是文学系毕业，搞曲艺这行还得当'小学生'——从头学起。"我当时虽觉得这话有道理，但又未免过于苛刻。须知，曲艺这行我并不陌生，我的毕业论文还是关于相声的语言呢！

以后，艺术的实践使我渐渐体悟了"小学生"的含义。或许，多年来我在曲艺上建树不多，主要原因之一，即是对它的轻视吧。这时，我才明白：只有对艺术的低级态度，没有低级的艺术形式。

十年浩劫期间，我们是生死与共的"难友"，师生之情又添上了忘年之交，所谈、所

想、所爱、所憎，越来越默契一致。但是，对于这位大师的艺术，我却从未认真思考过。这次，黑龙江人民出版社邀我撰书，竟毫无思想准备。匆忙间写就的这些，也只是浮浅的、即兴式的感想，离这位大师艺术的真谛，恐怕还相去甚远。

目前，很多朋友都在研究侯宝林，我只愿这本小册子能够起到一点儿资料性的作用，供研究者参考。

作　　者

1981.12.

[General Information]
书名=侯宝林和他的相声艺术
作者=薛宝琨
页数=176
SS号=10174049
出版日期=